



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2015

**Rafael Filipe Moreira
Araújo**

***Requiem para um gato: Material didático coral para
crianças***



**Rafael Filipe Moreira
Araújo**

***Requiem para um gato: Material didático coral para
crianças***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica da Prof^ª. Doutora Isabel Soveral, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais, à Inês e ao Rude

o júri

Presidente	Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine (Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro)
Vogal	Prof. Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira (Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro)
Vogal	Prof. ^a Doutora Sara Carvalho Aires Pereira (Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro)
Vogal – Arguente	Prof. Doutor Ricardo Ivan Barceló Abeijón (Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho)
Vogal - Orientador	Prof. ^a Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral (Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro)

agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Isabel Soveral.

Ao meu querido Joaquim Branco por todo o esforço na gravação, edição e ajuda neste Projeto Educativo.

Ao Rude porque me soube ensinar a raciocinar e (des)orientar.

À minha Inês por estar sempre comigo, pelos seus conselhos em todos os momentos difíceis.

Aos meus pais, porque sem eles, estar aqui era impossível

Agradeço muito sinceramente aos alunos envolvidos neste Projeto Educativo, pela vontade de aprender, vivenciar e experienciar o *fazer música*.

Ao Quarteto de Cordas pelo esforço de interpretar e gravar o *Requiem para um gato*, ao Rodrigo Queirós, ao Filipe Passos, ao Miguel Gil e ao Jorge Correia.

Pessoalmente agradeço à Ana Ester Azevedo, Sónia Leitão, Ana Manzoni, Ilda Coelho, Tiago Branco e à Maria Ângela.

A todos aqueles que fizeram parte direta ou indiretamente nesta caminhada musical e académica.

palavras-chave

Material didático coral, aprendizagem por significação, *Requiem para um gato*, Formação Musical, Escalas e Modos.

resumo

Esta Dissertação pretende contribuir para a aprendizagem da teoria conceptual da música e conteúdos teóricos com base na vivência musical. Pretende melhorar as práticas educativas e facilitar a compressão através de uma obra coral intitulada *Requiem para um gato*. Com base na interpretação desta obra, serão usados os princípios de significação, defendido e corroborado por diversos autores.

O *Requiem para um gato* foi gravado em formato áudio (CD) no Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes. As turmas responsáveis foram os alunos das Classes de Conjunto do 1º, 2º e 3º grau do Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes, onde o Mestrando é professor.

Os resultados foram avaliados e concluiu-se que o *Requiem para um gato* contribuiu para a sensibilização dos alunos para os conteúdos teóricos de Formação Musical nomeadamente, Escala Pentatónica, Escala de dó menor natural e harmónica, Escala Blues menor, escala de tons inteiros, modo lídio, modo dórico e modo frígio.

Keywords

Coral didactic material, meaningful learning, *Requiem para um gato*, Music Theory, Scales and Modes.

abstract

This thesis aims at contributing to the learning of music conceptual theory and theoretical contents based on musical experience. It seeks to improve the educational practices and make understanding easier through a choral work entitled "Requiem for a cat". The principles of sense defended and confirmed by several authors will be used as basis on the interpretation of this work.

The "Requiem for a cat" was recorded in audio format (CD) at the singing school of Leiria Arts Conservatory. The responsible groups were students of the Classes of Music Making Grades, 1, 2 and 3 of the Singing School of Leiria Arts Conservatory, where the Master's student is a teacher.

The results were evaluated and it was concluded that the "Requiem for a cat" helped to acquire and sensitize theoretical concepts of Musical Training namely Pentatonic Scale, C minor and harmonic scales, Minor Blues, whole tone Scale, and Lydian, Dorian and Phrygian modes.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	3
ÍNDICE DE GRÁFICOS	4
ANEXOS	6
INTRODUÇÃO	7
1. QUESTÕES GERAIS	9
1.1 IDENTIFICAÇÃO DO PROBLEMA	9
1.2 PERTINÊNCIA DO ESTUDO	9
1.3. OBJECTIVOS	10
1.4. REVISÃO DA LITERATURA	13
1.5 METODOLOGIA	21
1.6 CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS	24
2. REQUIEM PARA UM GATO: A ESTRUTURA DA OBRA	28
2.1. UM REQUIEM PARA UM GATO	28
2.2. O GATO: UMA ANÁLISE HISTÓRICA	29
2.3. A INSPIRAÇÃO DE R. M. RILKE E BALTHAZAR KLOSSOWSI	30
2.4. A ILUSTRAÇÃO DA CAPA PARA A OBRA	32
3. ANÁLISE DO REQUIEM PARA UM GATO	35
3.1. 1º ANDAMENTO: <i>OS CÃES E OS GATOS</i>	35
3.2. 2º ANDAMENTO: A IGNORÂNCIA DOS GATOS PARA COM OS HOMENS	39
3.3. 3º ANDAMENTO: <i>LIBERDADE DOS GATOS</i>	44
3.4. 4º ANDAMENTO: <i>A VOZ DOS GATOS</i>	48
3.5. 5º ANDAMENTO: (Es)BOÇA FELINA NO NATAL	52
3.6. 6º ANDAMENTO: <i>O CICLO DOS GATOS</i>	56
3.7. 7º ANDAMENTO: <i>ÚLTIMO SUSPIRO</i>	60
4. UM ENREDO SONORO	63
4.1. A GRAVAÇÃO	63
4.1.1 ESPAÇO E MEIOS TÉCNICOS	63
4.2. ESTREIA DO REQUIEM PARA UM GATO	64
5. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS	65

CONCLUSÃO	79
BIBLIOGRAFIA	81
ANEXOS	86

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura de Mário Rebelo de Sousa escolhida para ilustrar o CD do <i>Requiem para um Gato</i>	33
Figura 2 - Compassos 9 a 16 do primeiro andamento do <i>Requiem para um gato</i>	37
Figura 3 - Movimento de <i>Walking Bass</i> realizado pelo violoncelo	38
Figura 4 - Excerto do Sanctus da Missa de <i>Notre-Dame</i> de Guillaume de Machaut	38
Figura 5 - Compassos 35 A 43 do primeiro andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	39
Figura 6 - Compassos 28 e 29 do segundo andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	42
Figura 7 - Compassos 1 a 4 do prelúdio da ópera <i>Tristan und Isolde</i> de R. Wagner	42
Figura 8 - Compassos 1 a 8 do segundo andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	43
Figura 9 - Compassos 117 a 120 do segundo andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	43
Figura 10 - Escala de <i>Blues</i> menor em dó	46
Figura 11 - Compassos 1 a 11 do terceiro andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	46
Figura 12 - Compassos 7 a 10 do terceiro andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	47
Figura 13 - Compassos 1 a 3 do quarto andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	49
Figura 14 - Motivo melódico que conduz a fuga do quarto andamento	50
Figura 15 - Compassos 19 e 20 do quarto andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	51
Figura 16 - Compassos 1 a 13 do quinto andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	54
Figura 17 - Compassos 1 a 25 do quinto andamento do requiem para um gato	55
Figura 18 - Escala de Dó menor harmónica	55
Figura 19 - Escala de Dó menor Natural	56
Figura 20 - Modo <i>tritus authenticus</i> (Lídio)	58
Figura 21 - Modo <i>protus authenticus</i> (dórico)	58
Figura 22 - Compassos 25 a 30 do sexto andamento do <i>Requiem para um Gato</i>	59
Figura 23 - Compassos 30 a 33 do sexto andamento do requiem para um gato	59
Figura 24 - Representação do espaço da gravação	63

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Idades dos alunos da turma supracitada	24
Gráfico 2 - Idades dos alunos da turma supracitada	25
Gráfico 3 - Idades dos alunos da turma supracitada	25
Gráfico 4 - Idades dos alunos da turma supracitada	26
Gráfico 5 - Idades dos alunos da turma supracitada	27
Gráfico 6 - Idades dos alunos da turma supracitada	27
Gráfico 7 - Resultados da amostra participante na primeira pergunta dos questionários por correspondência	66
Gráfico 8 - Resultados da amostra não participante na primeira pergunta dos questionários por correspondência	66
Gráfico 9 - Resultados da amostra participante na segunda pergunta dos questionários por correspondência	68
Gráfico 10 - Resultados da amostra não participante na segunda pergunta dos questionários por correspondência	68
Gráfico 11 - Resultados da amostra participante na terceira pergunta dos questionários por correspondência	69
Gráfico 12 - Resultados da amostra não participante na terceira pergunta dos questionários por correspondência	70
Gráfico 13 - Resultados da amostra participante na quarta pergunta dos questionários por correspondência	71
Gráfico 14 - Resultados da amostra não participante na quarta pergunta dos questionários por correspondência	71
Gráfico 15 - Resultados da amostra participante na quinta pergunta dos questionários por correspondência	73
Gráfico 16 - Resultados da amostra não participante na quinta pergunta dos questionários por correspondência	73
Gráfico 17 - Resultados da amostra participante na sexta pergunta dos questionários por correspondência	75
Gráfico 18 - Resultados da amostra não participante na sexta pergunta dos questionários por correspondência	75
Gráfico 19 - Resultados da amostra participante na sétima pergunta dos questionários por correspondência	76

Gráfico 20 - Resultados da amostra não participante na sétima pergunta dos questionários por correspondência _____ 77

ANEXOS

Anexo 1 - Partitura geral para coro infantil, piano e quarteto de cordas

Anexo 2 - Prefácio de M. R. Rilke ao livro “*Mitsou* - quarenta desenhos de Balthus”

Anexo 3 – Currículo de Formação Musical do Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes (OLCA)

Anexo 4 – Ministério da Educação, Constituição, Diário da República

Anexo 5 – Respostas ao questionário da amostra participante

Anexo 6 – Respostas ao questionário da amostra não participante

Anexo 7 – Programa do Festival Música no Castelo 2015

Anexo 8 – Fotos da Estreia do *Requiem para um gato*

Anexo Electrónico

CD - Registo áudio do *Requiem para um gato*

DVD – Estreia do *Requiem para um gato*

INTRODUÇÃO

*“Diz-me, eu esqueço.
Mostra-me, eu recordo.
Envolve-me, eu compreendo.”*

Pensamento chinês

O Documento de Apoio ao Projeto Educativo (DAPE) aqui apresentado aborda a temática *Material Didático Coral para Crianças* na disciplina de Formação Musical, que integra o currículo do Curso Básico de Música do Ensino Artístico Especializado (EAE).

O EAE visa uma formação qualificada, neste caso, em Música, tal como estabelece o artigo 11º do DL 344/90. Este sistema de ensino está regulamentado através da Portaria nº 225/2012 de 30 de Julho, I série: p.4147 (ME). No que diz respeito aos programas das disciplinas do EAE, cabe às escolas oficiais de música definir o programa a ser ministrado em cada ano curricular de cada disciplina. Propõe-se então que a obra coral infantil *Requiem para um gato* seja uma ferramenta para a assimilação de alguns conteúdos de Formação Musical, nomeadamente Modos e Escalas que integram o currículo da disciplina de Formação Musical da maioria das escolas do ensino oficial de música (ver Anexo 4).

A escolha deste tema resulta de uma reflexão pessoal: tanto no meu percurso enquanto estudante como também na prática docente que tenho vindo a desenvolver nos últimos dois anos. O processo de ensino-aprendizagem é frequentemente realizado de forma rotineira e, por vezes, o cumprimento integral dos objetivos propostos inicialmente fica aquém do desejado. Deste modo, a utilização da música coral assume-se como estratégia pedagógica essencial no ensino da música.

O objetivo geral deste Projeto Educativo é a criação de material didático que permita uma abordagem inicial aos conteúdos acima referidos. Para isso, procurei compor uma obra coral de estilo amplo, utilizando-a como

ferramenta de apoio na prática docente. Pretendo com esta obra agilizar o raciocínio teórico-prático na *performance* e simultaneamente fomentar a prática vocal.

Numa fase posterior, procuro que os alunos discriminem os diferentes Modos e Escalas presentes na obra *Requiem para um gato* e estabeleçam processos de significação com as canções aprendidas.

O presente DAPE está organizado segundo a seguinte estrutura: o primeiro capítulo intitula-se “Poslúdio: Questões gerais” onde se apresentam os objetivos, os procedimentos metodológicos utilizados, e uma revisão de literatura focada na canção, na prática vocal nas aulas e no repertório infantil em Portugal. O segundo capítulo denomina-se *Requiem para um gato: a estrutura da obra*, nesta parte encontramos a etimologia da palavra *Requiem*, uma breve análise histórica do gato, o prefácio que inspirou o compositor para a escrita dos poemas e a pintura da capa do *Requiem*. O terceiro capítulo diz respeito à análise formal, melódica e harmónica da obra. No quarto capítulo há uma breve descrição do espaço da gravação, e a identificação dos músicos e meios técnicos. Por último, o quinto capítulo descreve e compara os resultados obtidos, possibilitando a validade do DAPE.

1. QUESTÕES GERAIS

1.1 IDENTIFICAÇÃO DO PROBLEMA

O Ensino Artístico Vocacional em Portugal tem vindo a afirmar-se ao longo das décadas. A implantação da República em 1910 conduziu a importantes alterações no ensino e na cultura. O Conservatório, no ano de 1919, sofreu uma importante e inovadora reforma levada a cabo pelo pianista Vianna da Motta, conjuntamente com Luís de Freitas Branco, que elaborou “um currículo de formação geral e musical e a obrigatoriedade de uma prática musical regular para alunos e professores”. (Latino, 1986, cit. por Palheiros, 1993, p.39). No início da década de 70 do séc. XX, o sistema educativo português sofreu transformações, as quais se sentiram também no ensino da música. Neste sentido, em 1971, o Conservatório Nacional entrou em regime de Experiência Pedagógica sendo os seus programas e planos de estudos reorganizados. A reforma levada a cabo pelo Decreto-lei nº310/83, de 1 de Julho, inseriu as Artes no sistema geral de ensino. Foram criadas áreas vocacionais de Música e Dança e integradas no sistema de ensino preparatório e secundário. Ao nível superior foram criadas as Escolas Superiores de Música, Cinema, Dança e teatro. Nos dias de hoje a pluralidade e multiculturalidade da população escolar, proveniente de diferentes estratos sociais, implica diferentes escolhas socialmente orientadas e respostas devidamente adequadas e enquadradas. O EAE deve estar devidamente estratificado e regulamentado, para que a educação na música e com a música seja acessível a todos. Um Programa que deve construir e reagir às necessidades dos alunos, e não há idealização de um mundo mágico.

1.2 PERTINÊNCIA DO ESTUDO

A pertinência do estudo está intimamente ligada com a prática pedagógica que tenho vindo a exercer no Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA). O ensino de Formação Musical, em geral, é realizado de forma rotineira. Como referem Rodrigues, H & Rodrigues, P. (2006, p.13) “Dentro em breve, as palavras “pedagógico” e “didático” criarão também arrepios nas

espinhas dorsais (...). Serão brevemente extintas do vocabulário nacional”. Na vida educativa é necessário que o professor seja transversal e guie o aluno de forma construtiva. “(...) é necessário destruir o *locus* de controle externo que a máquina burocrática da escola criou diluindo responsabilidades individuais escondidas atrás de “estruturas”, “o sistema”, “os programas”, “a formação de professores”, “os currículos”. (*ibidem*, p. 21). A arte musical é vista como uma reprodução, como um processo de clonagem, um discurso mudo. Não são os conteúdos que fomentam e promovem a criatividade, mas sim o professor. Este deve estimular o sentido poético e criativo dos alunos na aprendizagem da música. O *Requiem para um gato pretende proporcionar* aos alunos a construção de conhecimento através da vivência e interação musical. A *performance* desta obra constituiu um precursor da aprendizagem por significação, dos conteúdos de Formação Musical (Escala e Modos), previstos no currículo de Formação Musical do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA).

1.3. OBJECTIVOS

*“Quando se compreende, buscam-se as razões,
encontra-se a ordem, percebe-se a clareza.”*

(Schoenberg, 2001, p.73)

A aprendizagem é um processo que requer a participação ativa da criança, no sentido cinestésico, na improvisação e na composição no contexto sala de aula, alargando-a a horizontes linguísticos imprescindíveis no que respeita ao pensamento e aprendizagem da mesma. A partir do final do séc. XIX surgiram novas propostas educativas como a *Euritmia* de J. Dalcroze (1865-1950), o método *Orff Schulwerk* de C. Orff (1895-1982), a prática coral e de solfejo de Z. Kodály (1882-1967) e E. Willems (1890-1978) até à Teoria da Aprendizagem de E. Gordon (1927), J. Paynter (1931-2010) e M. Schafer (1933),

De acordo com o Currículo da Música na disciplina de Formação Musical do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) os alunos devem adquirir os seguintes conteúdos:

Melodia:

- Escrita de frases melódicas, até 3 alterações, em métrica binária e ternária;
- Leitura entoada de frases melódicas em modo maior, menor natural e menor harmónico em métrica binária ou ternária;
- Discriminação e reconhecimento auditivo de escalas (menor maior, menor natural, menor harmónica e menor melódica), intervalos (2ª M e m, 3ª M e m, 4ª e 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m);

Ritmo:

- Leituras e ritmos em métrica binária e ternária;
- Compassos regulares simples e compostos;
- Escrita de frases rítmicas sendo as unidades de tempo a semínima e colcheia;

Harmonia:

- Identificação, reconhecimento e discriminação auditiva de séries de acordes maiores, menores no Estado Fundamental, 1ª inv. e 2ª inv.);

Conceitos teóricos:

- Quiálteras;
- Contratempo;
- Ligadura de prolongação;
- Pausas;
- Síncopa regular;

- Modo maior e modo menor natural, harmónico e melódico;
- Tipos de acordes e respetivos estados;
- Notação: escrita de escalas maiores e menores, acordes (Perfeito Maior, Perfeito menor, Aumentado, Diminuto)
- Noções básicas de características expressivas, estruturas e instrumentos musicais;

O vocabulário teórico e conceptual da música. Os conteúdos utilizados no *Requiem para um gato* foram os seguintes:

- 1º Andamento – Escala Pentatónica
- 2º Andamento – Modo maior e modo frígio
- 3º Andamento – Escala Blues menor em dó
- 4º Andamento – Escala de tons inteiros (Hexáfona)
- 5º Andamento – Escala de dó menor harmónica e natural
- 6º Andamento – Modo lídio e modo dórico
- 7º Andamento – Escala de dó menor harmónica e natural

Este Projeto Educativo - *Requiem para um gato* - visa garantir os seguintes objetivos:

- Garantir o sucesso do ensino da aprendizagem através deste Projeto;
- Facultar material didático, neste caso, uma obra coral, passível de ser interpretado pelas crianças;
- Desenvolver a prática vocal em grupo;
- Promover o relacionamento interpessoal;
- Comunicação com o público;
- Transmissão de emoções;
- Interação na vivência musical;

1.4. REVISÃO DA LITERATURA

A revisão da literatura pretende realizar uma contextualização da problemática do nosso estudo, permitindo um maior entendimento de todo o fenómeno que compreende o ensino vocacional da música em Portugal. Como afirma Batalha “*A Arte em si mesma é sinónimo de Educação*” (Batalha, 2004, p.9). Neste momento a Educação, nomeadamente o ensino vocacional da música revela fragilidades que devem ser combatidas e minimizadas envolvendo a participação da criança na aprendizagem. Nesta perspetiva o ensino da música deve ser tomado em consideração através de uma abordagem holística da criança e de todas as epistemologias adjuvantes.

Como afirma H. Rodrigues “*não se trata de ensinar música mas de guiar musicalmente uma criança, de lhe dar oportunidades para que ela própria se alimente musicalmente.*” (Rodrigues, 1998, p.5) Esta forma de estar com os alunos e oferecer alimento é uma possibilidade que só os professores podem escolher. O aluno deve ser guiado e não deve ser um saco que é necessário encher. No artigo do compositor Jorge Peixinho (1996) *Música viva para uma sociedade viva* é retratada de uma forma crítica os problemas existentes da música em Portugal e, impreterivelmente, a conduta do ensino da música portuguesa, asseverando que não existe uma práxis musical nem uma atitude de criação direcionada para os alunos. O desafio de ensinar é sermos levados a mudar, (re)pensar e (re)construir. O ensino deve ser transversal, e o professor deve conseguir oferecer aos alunos um *savoir-fere* holístico. “Provérbio africano: se um homem tem fome, você pode dar-lhe um peixe, mas é melhor dar-lhe uma vara e ensiná-lo a pescar” (Paparet, 2008, p.134). Todas as crianças têm potencial para desenvolver as suas capacidades musicais. Os alunos trazem para o ambiente de aprendizagem musical os seus interesses e capacidades, desenvolvendo o pensamento crítico através da música. As experiências diversificadas de aprendizagem são fundamentais para servirem as necessidades de desenvolvimento individual das crianças.

Spodek (2002) afirma que a música proporciona a autoexpressão e o prazer criativo, o desenvolvimento motor e rítmico, o sentido estético, o

desenvolvimento vocal e da linguagem, promove a herança cultural, o desenvolvimento cognitivo e o pensamento abstrato, e desenvolve as competências sociais e de grupo. Jos Wuytack partilha igualmente desta ideia e acrescenta a afinação da criança pode ser educada através de jogos. Acredita que uma boa interpretação vocal permite encinar o canto através da imitação (Wuytack, 1993, p.5). Para o autor é experienciando e aprendendo através de atividades lúdicas que a criança desenvolvem mais capacidades e ainda de que *“o canto vem da alma (...) a voz é o instrumento mais natural, que todos possuímos e devemos desenvolver (...) a formação vocal deve ser realizada regularmente, cantando e ensinando as crianças a cantar corretamente (através de canções e exercícios em forma de jogo, sobretudo com as crianças mais pequenas”* (Palheiros: 1998, p.19).

A canção tradicional e as atividades didáticas susceptíveis de serem desenvolvidas a partir do repertório coral são, na perspetiva de Guilbert de Frisch (1995, p.75) *“une expression très naturelle contribuant pour une large part à la connaissance de leur corps et à leur intégration dans le group”*. Segundo o Ministério da Educação (2007, p.64) o fulcro de “cantar” é defendido na “relação entre a música e a palavra” sustentando, assim sendo, o desenvolvimento da linguagem e a retórica poético-musical. O canto representa e constitui a base para qualquer processo performativo. *“Aqueles que aprendem a cantar antes de aprender a tocar um instrumento, apreendem mais depressa que os outros a melodia de toda a música.”* (Kodály, in Torres, 1998, p.44). Nos primeiros anos da infância e na idade pré-escolar, a criança já se exprime musicalmente através da sua própria voz, tornando-se esta a primeira forma de expressão musical que conhece. Quando a criança recebe orientação/acompanhamento estruturado, o papel da voz torna-se ainda mais decisivo e preponderante na vivência e no desenvolvimento das competências necessárias. (Gordon, 2000)

A prática vocal está no centro da aprendizagem musical ao longo do primeiro ciclo. Sendo a voz um dos instrumentos principais a utilizar, ela pode ser explorada de diferentes modos contribuindo para o seu bom desenvolvimento. Se numa fase inicial a criança utiliza um âmbito vocal relativamente reduzido, o trabalho a desenvolver deve potenciar o seu

incremento através do canto a uma ou a mais vozes, a *capella* e com acompanhamento instrumental. As aprendizagens devem ser realizadas através de bons modelos tendo em conta a afinação, a dicção, o fraseado e a expressividade.

A criança deve adquirir conceitos musicais depois de os vivenciar, o que pode ser feito através da audição, movimento corporal e da prática instrumental com o uso repetitivo e insistente da voz e do canto. Este trilha que o pedagogo ou docente deve traçar e caminhar é primordial e irá permitir ao aluno ser autónomo na sua aprendizagem, adquirindo a capacidade de audiar. O termo *audiação* foi criado por Edwin Gordon em 1980 e traduz-se na “*capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está fisicamente presente*”. (Caspurro, 2006, p.42)¹.

O professor de música, independentemente da faixa etária dos seus alunos, nunca pode descurar e desconsiderar a voz, e, entenda-se, a voz não só sob o aspecto linguístico e fonético fundamental à comunicação, mas sobretudo cantada. O uso da voz recorrente pelo professor e o aluno é um facto indiscutível e tem um peso muito significativo na aprendizagem do aluno, quer ao nível instrumental, quer na variante da teoria musical.”Singing can improve pupil’s learning, confidence, health and social development.” (*The Importance of Music, A National for Music Education*, 2011, p.11)

A canção, sendo o género musical mais usado pelos pedagogos é também a atividade didática central das aulas de Educação Musical. A sua forma simples, com um refrão intercalado por estrofes, imprime-lhe um carácter repetitivo e de fácil memorização reprodução. Pode ser usada para proporcionar a aquisição de conceitos, sendo os próprios componentes, enquanto elementos musicais, uma forma directa de os vivenciar. O canto das canções poderá ser complementado com movimentos corporais como forma de interiorização dos aspetos formais, rítmicos e melódicos.

¹ Caspurro, H., *Efeitos da Aprendizagem da Audiação da Sintaxe Harmónica no Desenvolvimento da Improvisação* (tese de doutoramento não publicada), Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2006.

As canções representam a estrutura musical mais espontânea e elementar de expressão discursiva. Segundo Caspurro (2006, p.244) “constituem-se como microsistemas de contextos musicais mais complexos, facilitando repetidamente o processo de generalização e transferência”. As canções promovem a compreensão do princípio *todo-parte-todo*, criando um laço e um vínculo com elementos rítmico, melódicos e harmónicos. Este princípio permite conhecer o todo, e trabalhar e adquirir as competências da parte. Permite ensinar o vocabulário e a sua significação, sabendo já falar corretamente. Em suma, dão nome ao discurso, dão valor semântico e sintaxe à música, quase como o conceito de αἰσθήνομαι (aisthesis)².

Este Projeto, como foi referido na Introdução, pretende sensibilizar os alunos para a aprendizagem de alguns conteúdos de Formação Musical através da aprendizagem por significação. O processo de significação musical é caracterizado com base na forma como o sujeito estabelece relações e interações sonoras com as estruturas musicais. Diz respeito à forma como os processos e conteúdos de conhecimento assimilados pelo sujeito são convertidos, em contextos de conhecimento assimilados pelo sujeito são convertidos, em contextos de comunicação discursiva, em ferramentas espontâneas de descoberta e significação.

O conhecimento adquirido transforma-se num instrumento de compreensão e generalização relativamente ao que é expresso explicitamente no discurso. O autor que desenvolveu a aprendizagem por significação foi David Ausubel (1918 - 2008). Segundo Ausubel (1963) a significação musical é um produto das expectativas que o sujeito desenvolve. O que vai ser aprendido tem de fazer sentido para o indivíduo que aprende e isto só acontece quando a nova informação se ancora nos conceitos relevantes já existentes na estrutura cognitiva do indivíduo. Os indivíduos não descobrem os conceitos e princípios teóricos: eles reorganizam as estruturas cognitivas entre as novas informações e os conceitos já existentes com que se

² “Em grego: sensação; órgão dos sentidos. Palavra usada em Teoria da Arte para a recepção da obra pelo espectador.” (Negreiros, 2002, p. 7)

vão relacionar. Para Ausubel “a aprendizagem significativa é o mecanismo humano, por excelência, para adquirir e armazenar a vasta quantidade de ideias e informações representadas em qualquer campo do conhecimento” (Ausubel, 2003, p.58). Para que ocorra a aprendizagem, conceitos relevantes e inclusivos devem estar claros e disponíveis na estrutura cognitiva do indivíduo. As associações partem dos conteúdos que o indivíduo já possui, fazendo uma aprendizagem por significação. Quando o material a ser aprendido não é associado a algo já conhecido, ocorre o que Ausubel define de aprendizagem mecânica. Isto é, quando as novas informações são aprendidas sem interagirem com conceitos relevantes existentes na estrutura cognitiva. A aprendizagem por significação permite ao aluno desenvolver-se de forma significativa e gradual capacitando-o de dar exemplos adequados, e explicar por palavras próprias. O armazenamento de informações no cérebro é altamente organizado, formando uma hierarquia no qual elementos mais específicos de conhecimentos são ligados a conceitos mais gerais.

Autores como Novak e Gowin (1996) debruçaram-se também na aprendizagem por significação. Para estes autores uma técnica para a aprendizagem significativa são os mapas conceituais que têm por objetivo representar relações significativas entre conceitos na forma de proposições. Esta é constituída de dois ou mais termos conceituais unidos por palavras para formar uma unidade semântica.

A aprendizagem da música deve ser por significação, ligando e criando pontes cognitivas entre os conteúdos posteriormente aprendidos pelo aluno e o que ele já possui. Exemplos desta aprendizagem são correntes e diariamente percebidos na realidade pedagógica. A identificação de intervalos torna-se um processo de etiquetagem depois de estar devidamente ancorada nos alunos. Os alunos reconhecem os intervalos através das canções ou motivos que lhes são familiares. A aprendizagem significativa constrói-se da “interação entre os aspetos específicos e relevantes da estrutura cognitiva e a novas informações, por meio da qual essas adquirem significados e são integradas à estrutura cognitiva”. (Moreira, 1999, p.13)

As escalas e as métricas são aprendidas também com base no cancionário do aluno, criando laços entre a teoria e a prática. O *Requiem para um gato* estabelece-se e pretende sensibilizar os alunos pela aprendizagem por significação. Deve clarificar-se que esta aprendizagem deve ser aos poucos mais significativa, através da diversidade de conteúdos e de canções. Como afirma Coll “a significância da aprendizagem não é uma questão de tudo ou nada e sim de grau”. (Coll, 1995, p.149)

Para Lemos (2006) “o processo de ensino e de aprendizagem implica em co-responsabilidade do professor e do aluno”. (Lemos, 2006, p.60) O professor pode estimular a reativação dos conhecimentos prévios dos alunos, assim como orientar os estudantes à reflexão sobre eles, de forma a contribuir para que desenvolvem conceitos cada vez mais próximos e significantes. Para Ausubel et. al. (1980, 2003) a aprendizagem não está condicionada à idade – exceptuando-se as crianças recém-nascidas – nem à prontidão, mas ao conhecimento prévio de que o aluno dispõe, à predisposição para aprender significativamente, à pontencialidade do material de aprendizagem e às estratégias de ensino-aprendizagem aplicadas pelo docente. Como afirma Moreira (2003, p.2) “o significado está na pessoa que aprende, não nas coisas ou nos acontecimentos”.

A aprendizagem por significação ao estabelecer o conhecimento prévio do sujeito como referência explícita claramente que este é elemento básico e determinante na organização do ensino. O conhecimento prévio define-se em função de uma mudança, na qual certa estrutura cognitiva já existente está em relação/significação a um novo conhecimento.

As obras corais para crianças na atualidade em Portugal

O cenário de música infantil erudita em Portugal reflete-se de duas formas. Estão são díspares e distinguem-se nos seguintes pontos de vista:

- Aquelas que são pensadas para que nelas as crianças tenham, no todo ou em parte essencial, um papel ativo. A criança é um ente da obra, participando com a sua prática vocal e dando o seu contributo essencial e benemérito.

- Aquelas que são destinadas às crianças apenas como ouvintes, devido à dificuldade de execução da música, e que por essa razão colocam as crianças num papel passivo, não interveniente.

O Estado da Arte em Portugal está polarizada no segundo item. As obras caracterizam-se por colocar as crianças num papel passivo, não conseguindo uma participação ativa das mesmas. São exemplo pioneiro foi a obra *a Menina do Mar* (1959) de Fernando Lopes-Graça, com especial ênfase nos contos narrados, alguns até exclusivamente electroacústicos (obras de Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo, Luís Tinoco, Fernando Lapa, Pedro Faria Gomes). Nas últimas décadas, os compositores eruditos não se têm preocupado com obras pensadas e escritas exclusivamente para o papel ativo das crianças, existindo quase uma estagnação. Mantiveram-se os três ciclos de canções para voz e piano de F. Lopes-Graça, *As Cançõezinhas da Tila*, *O Presente de Natal para as Crianças* e *Aquela Nuvem e Outras*. Em países como Espanha, França e Inglaterra, onde existe uma vida musical de cariz erudito, a contribuição dos compositores para a educação musical é geral e abundante. Um dos compositores portugueses que contribuiu significativamente para o repertório coral para crianças foi Sérgio Azevedo. São obras significativas para crianças 6 Cantatas de Natal, 1 Cantata Profana, 2 Óperas, 3 Contos Narrados, 23 ciclos de Canções para coro infantil e piano, num total de quase 190 canções. Eurico Carrapatoso é também um compositor que se dedicava à música erudite coral. Obras como *O lobo Diogo e o mosquito Valentim* (2002), é uma cantata profana para sobre um conto infantil de António Pires Cabral, para soprano, barítono, narrador, coro infantil orquestra sinfónica. A ópera *A Floresta* (2004) sobre texto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com libretto de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, encenação, cenários e figurines de Nuno Carinhas, para soprano, baixo, tenor, narrador, coro infantil, bailarinos e orquestra sinfónica. É notório o papel que o compositor teve e tem no panorama da música coral infantil em Portugal.

Nos últimos anos, tem vindo a salientar-se no repertório musical para coro infantil erudito em Portugal o compositor e docente Paulo Bastos. Obras

como *O Elefante e a Pulga*, *Três Poemas de Natal* abrem caminhos para o papel ativo das crianças na prática vocal, e a aprendizagem da música de uma forma lúdica e dinâmica. Salienta-se, também, o compositor Alfredo Teixeira (1965) com a obra *O Menino Jesus numa estória aos quadradinhos*. Saliento outro importante e prolífero compositor, maestro e docente no qual tem desenvolvido um contributo impescindível para o papel do canto na aprendizagem formal da música, Vasco Negreiros. Publica em 2007 a suite infantil *Trava lengas e lenga línguas*, a ópera *Palavras na barriga* em 2008, e a sua obra *O Gato das Botas* escrita em 2014. Estes exemplos ilustram o panorama de obras eruditas em Portugal, mais precisamente obras didáticas em que a criança constrói o seu conhecimento. Os compositores referenciados foram escolhidos pelo mestrando por terem sido influências na sua carreira enquanto músico e profissional.

A originalidade dos compositores e a sua criatividade transportam as crianças para um mundo mágico e lúdico. Esta motivação e desejo pelo canto torna-se um elo de ligação entre a música/poesia e os conteúdos conceituais da música. Permite ao aluno vivenciar e participar na construção real de uma obra tornando possível a participação *construtivista*³ da sua aprendizagem musical.

³ Construtivismo: Teoria no qual os defensores afirmam que o conhecimento se constrói com base na experiência, sendo um produto do homem com o meio físico e social. Os construtivistas dão ênfase à experiência, na construção do conhecimento o sujeito tem um papel ativo e faz interpretações das suas experiências.

1.5 METODOLOGIA

De acordo com Bruce Tuckman (Trad. por António Rodrigues-Lopes, 2012) “a investigação é uma tentativa sistemática de atribuição de respostas às questões.” (p.47). O trabalho de investigação permite a quem pesquisa reconhecer e aferir determinados fenómenos, com o intuito de produzir novos conhecimentos. A investigação qualitativa, as hipóteses, as variáveis e o projecto de investigação são sempre previamente definidos, baseando a validade dos resultados no controlo conceptual e técnico das variáveis de estudo. Nesta perspetiva, a pesquisa científica é uma atividade direcionada para a resolução de problemas, através da adoção de processos científicos baseados no raciocínio lógico. As pesquisas ou procedimentos metodológicos podem dividir-se em quantitativos e qualitativos. Segundo W. Weller & N. Pfaff (2010), as abordagens qualitativas não são relevantes apenas no desenvolvimento de pesquisas e teorias ou na avaliação de programas e políticas educacionais, mas também no processo de ensino/aprendizagem e durante a formação de futuros profissionais que irão atuar no campo da Educação. Dada a diversidade de definições de métodos, autores como Grawitz (1993), Carmo (1998), Oliveira (2011) afirmam que é um conjunto de operações que são realizadas para atingir um ou mais objectivos.

Numa primeira fase este Projeto Educativo terá como procedimento metodológico a panorâmica da Investigação-Ação. Segundo J. Bell (Trad. por Maria João Cordeiro, 2010, p.22) “a investigação-ação não é um método nem uma técnica”. Consiste numa abordagem que se revela particularmente atraente para os educadores devido à sua ênfase prática na resolução de problemas, por serem profissionais (umas vezes conjuntamente com investigadores exteriores à instituição, outras não) que levam a cabo a pesquisa e esta visar um maior entendimento e aperfeiçoamento do desempenho durante um certo período. Segundo Lídia Máximo-Esteves (2008, p.9-10), a investigação-ação parte do pressuposto de que o profissional é competente e capacitado para formular questões relevantes no âmbito da sua prática, para identificar objetivos a prosseguir e escolher estratégias e metodologias apropriadas, para monitorizar tanto os processos

como os resultados.

Esta metodologia é uma modalidade de investigação qualitativa, que procura, segundo Bogdan & Biklen (1994) citado por Sanches (2005) “(...) Promover mudanças sociais (...)”. (p.128) Este procedimento metodológico irá responder à questão apresentada anteriormente na *Identificação do Problema*. A apresentação aos alunos de uma obra coral suscitou mudanças e contribuiu para uma prática pedagógica e de ensino-aprendizagem mais equilibrada e criativa. A investigação-ação realizou-se no campo, com os alunos, sendo, *a posteriori*, alvo de reflexão.

Depois da primeira fase ter sido implementada e desenvolvida ao longo dos meses com a amostra, foi realizada a gravação áudio em formato CD, no Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA). Os alunos, depois de terem aprendido e sofrendo o processo de modelagem⁴, gravaram a obra para estar documentada. Assim, com o uso de novas tecnologias no ensino prático da música, é possível fornecer melhorias significativas na qualidade do ensino e da aprendizagem no campo da educação musical. A possibilidade de escutar indeterminadas vezes a música gravada, percebendo e sensibilizando-se com o canto para a Formação Musical.

Numa segunda fase o procedimento metodológico utilizado será a metodologia quantitativa. A abordagem quantitativa é considerada objetiva, permitindo uma abordagem focalizada, pontual e estruturada devido à aferição de dados/números. “Este tipo de investigação mostra-se geralmente apropriado quando existe a possibilidade de medidas quantificáveis de variáveis e inferências a partir de amostras de uma população.” (Sousa, M. & Baptista, C., 2011, p.53). Através desta análise é possível integrar os resultados de um conjunto alargado de sujeitos. Um dos aspetos desta metodologia é a generalização dos resultados obtidos a partir da amostra.

⁴ A aprendizagem por modelagem garante a participação do aluno através da imitação. O comportamento do aluno, é o resultado de todas as interações que desenvolve com os professor e os restantes alunos. Por meio deste processo, o aluno aprende a linguagem musical através da sucessiva repetição.

Assim, a apresentação e análise de resultados será objetiva, rigorosa e científica. Para a aferição de resultados foi utilizado o questionário por correspondência. O questionário é um instrumento de investigação que visa recolher informações baseando-se, geralmente, na inquirição de um grupo representativo. A realização do questionário “permite recolher uma amostra dos conhecimentos, atitudes, valores e comportamentos.” (Sousa, M. & Baptista, C., 2011, p.91). As respostas serão fechadas, pois a intenção é ligar os excertos contidos na Coluna A aos conteúdos de Formação Musical (Escala e Modos) presentes na Coluna B (ver Anexo). Este tipo de questionário facilita o tratamento e análise da informação. O questionário fechado “ajuda a organizar, a normalizar e a controlar os dados, de tal forma que as informações procuradas possam ser colhidas de uma maneira rigorosa.” (Freixo, 2012, p.225). A interpretação e organização dos dados é uma das fases mais importantes em toda a etapa. Sousa e Baptista (2011) afirmam que:

- Permite ao investigador uma representação dos dados num espaço visual reduzido;
- Auxilia a planificação de outras análises;
- Facilita a comparação entre diferentes conjuntos de dados;
- Garante a utilização direta dos dados no relatório final;

Procedimento metodológico para a amostra não participante/grupo de controlo

A amostra não participante trabalhou com um professor diferente da mesma escola. O professor estava a par dos objetivos deste Projeto Educativo, e contribuiu para a sensibilização dos alunos que compõe a amostra não participante/grupo de controlo através de canções variadas como *Lá vai o chinês*, para a escala pentatónica, entre outras, ao longo dos 4 meses em que a amostra participante se dedicou ao *Requiem para um gato*. Na altura em que se realizou o questionário por correspondência foi dado a conhecer à amostra não participante o *Requiem para um gato* previamente.

1.6 CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS

A amostra participante

“Uma amostra é constituída por um conjunto de sujeitos retirados de uma população, consistindo a amostragem num conjunto de operações que permitem escolher o grupo de sujeitos ou qualquer outro elemento representativo da população estudada.” (Freixo, 2012, p.210-211). Os alunos que realizaram o presente Projeto Educativo – *Requiem para um gato*, foram turmas onde o mestrando exerce a docência. A amostra participante é constituída por 36 alunos.

Assim sendo, as turmas que constituem a amostra são:

- Classe de Conjunto 1º grau do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA);
- Classe de Conjunto 2º grau do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA);
- Classe de Conjunto com alunos do 2º e 3º grau Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA);

A turma de Classe de Conjunto do 1º grau participante neste Projeto Educativo, do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) é composta por 4 alunos com as seguintes idades:

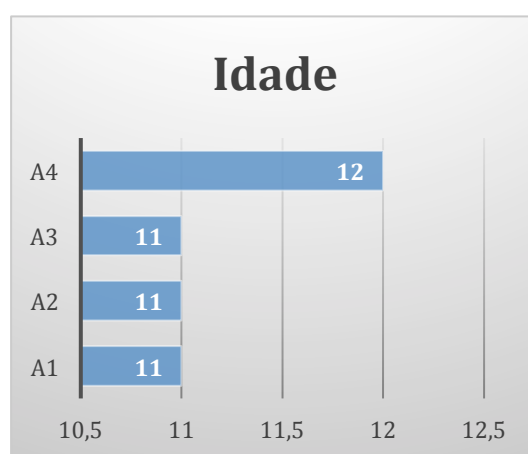


GRÁFICO 1 - IDADES DOS ALUNOS DA TURMA SUPRACITADA

A turma de Classe de Conjunto do 2º grau participante neste Projeto Educativo, do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) é constituída por 22 alunos com as seguintes idades:

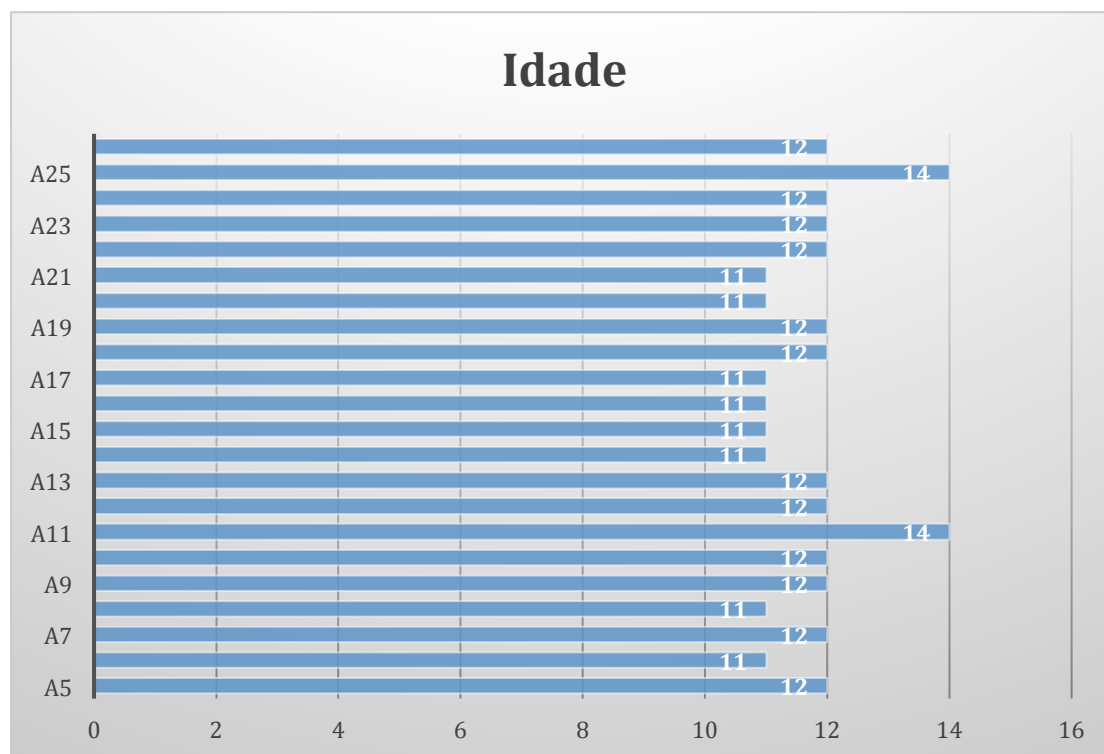


GRÁFICO 2 - IDADES DOS ALUNOS DA TURMA SUPRACITADA

A turma de Classe de Conjunto com alunos de 2º e 3º graus participante neste Projeto Educativo, do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) é constituída por 10 alunos com as seguintes idades:

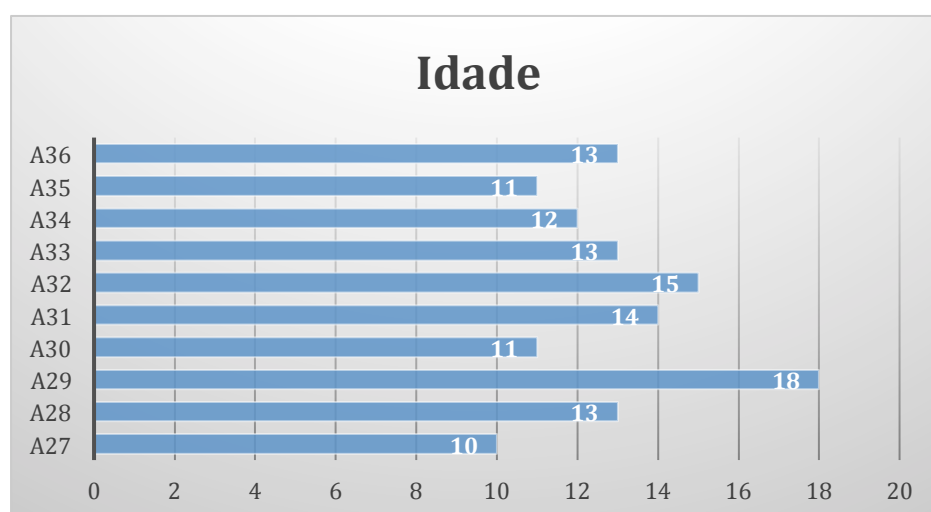


GRÁFICO 3 - IDADES DOS ALUNOS DA TURMA SUPRACITADA

A amostra não participante

Os alunos que constituem a amostra não participante/grupo de controlo fazem parte do 1º, 2º e 3º grau das turmas de Classe de Conjunto do OLCA. A respetiva amostra é constituída por 36 alunos. As idades dos alunos estavam compreendidas entre os 10 e os 13 anos. Os alunos da amostra não participante são de turmas onde o mestrando não exerce docência. O professor dessas turmas desde logo se disponibilizou a colaborar com este Projeto Educativo, contribuindo para um resultado final válido. A amostra não participante é constituída por:

- Turma de Classe de Conjunto do 1º grau: 4 alunos
- Turma de Classe de Conjunto do 2º grau: 22 alunos
- Turma de Classe de Conjunto do 3º grau: 10 alunos

A turma de Classe de Conjunto do 1º grau não participante neste Projeto Educativo, do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) é composta por 4 alunos com as seguintes idades:

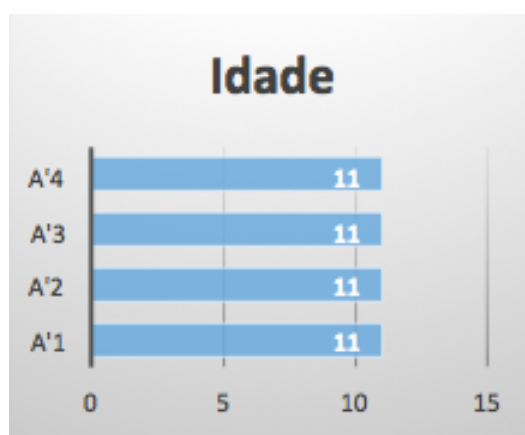


GRÁFICO 4 - IDADES DOS ALUNOS DA TURMA SUPRACITADA

A turma de Classe de Conjunto do 2º grau não participante neste Projeto Educativo, do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) é constituída por 22 alunos com as seguintes idades:

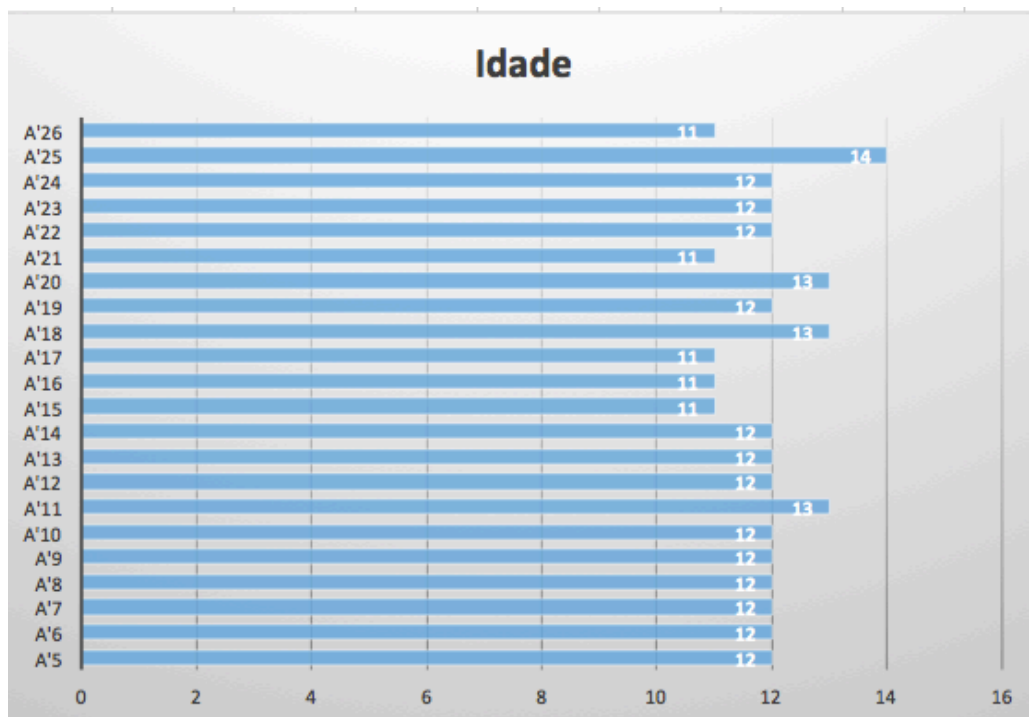


GRÁFICO 5 - IDADES DOS ALUNOS DA TURMA SUPRACITADA

A turma de Classe de Conjunto de 3º grau não participante neste Projeto Educativo, do Orfeão de Leiria Conservatório de Artes (OLCA) é constituída por 10 alunos com as seguintes idades:

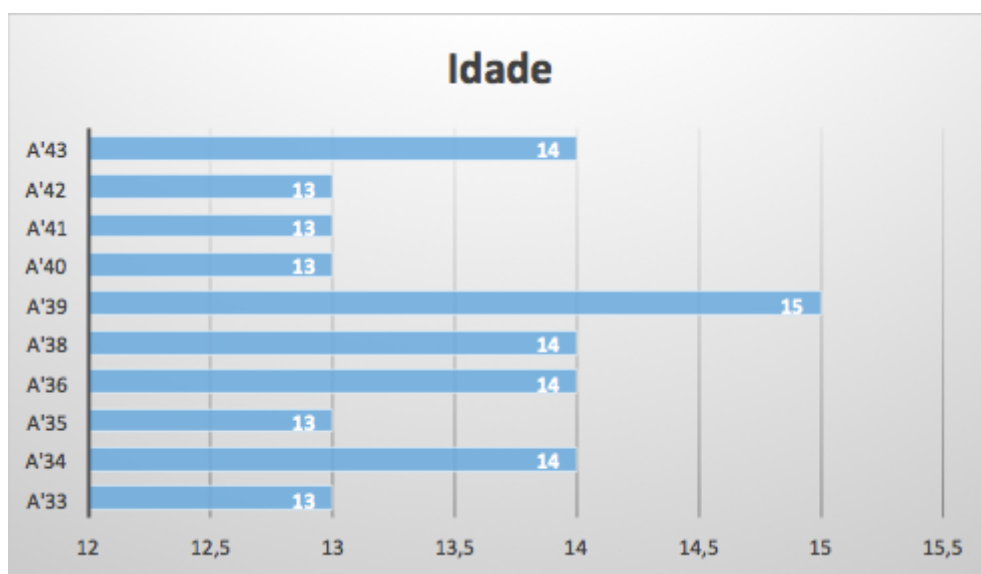


GRÁFICO 6 - IDADES DOS ALUNOS DA TURMA SUPRACITADA

2. REQUIEM PARA UM GATO: A ESTRUTURA DA OBRA

2.1. UM REQUIEM PARA UM GATO

O termo *Requiem* vem do latim: *re* [prefixo que intensifica/reforça] *quies* [calma, descanso, repouso]. De acordo com o New Grove Dictionary of Music esta celebração eucarística em honra dos mortos é mencionada já no final do século II (d.C) *Acta Johannis*, e num documento esmirniota (Maryrium Polycarpi). No entanto, esta prática é susceptível de ser mais antiga. O reportório cresceu rapidamente entre os séculos X e XIV. A ausência de índices de Graduais de cerca de 1600 a 1880 torna impossível descrever a extensão do repertório do termo. Entre 1880 e 1970 a forma incluía a seguinte descrição:

- Introitus: *Requiem aeternam*
- Kyrie
- Sequentia: *Dies Irae*
- Ofertorium: Domine Jesu Christe
- Sanctus
- Agnus Dei
- Comunio: Lux Aeterna

O *Requiem* floresceu entre 1600 e 1900 e a utilização dos textos por parte dos compositores foi frequente em grande escala. São inúmeros os compositores que utilizaram esta Missa como apelo à fé e aos Homens.

No séc. XIX as conotações relativas à génese da Missa dos Mortos foram sendo dismistificadas e revogadas pelos compositores românticos. Um caso específico é o *Ein Deutsches Requiem* (1857-1868) de J. Brahms, no qual o texto é compilado pelo próprio compositor a partir da Bíblia Luterana. O século XX constrói um novo olhar sobre os textos e a música ganha outro sentido poético. Novos horizontes e um novo caminho é traçado, estreitando a relação entre a visão clerical e/ou do Ordinário Românico Católico e a Música. A música dá sentido às palavras, e, estas interagem com o som.

O valor que está presente no *Requiem para um gato* não é uma palavra de morte, e, muito menos, de sentido apostólico. A utilização deste termo

serviu para dar forma e corpo à estrutura da obra. Não se pretende dar uma conotação negativa e trágica ao *Requiem* mas sim criar uma forma natural e criativa no qual as crianças encontrem significado. O *Requiem para um gato* é um olhar pela vida dos Homens, um traço pelo pensamento e ação dos Homens em sociedade. Esta temática, o gato é uma forma de cativar as crianças e aproximá-las da música. E porque não aproveitar as célebres 7 vidas do gato e fundamentar a estrutura formal da obra? O mote bebe da relação etimológica da palavra *Requiem* e forma-se através da imaginação e construção de significado. A instrumentação utilizada permite a simbiose entre todos os conceitos, levando as crianças a interagir e a ouvir um quarteto de cordas. O elemento que dá sentido à vida é a criatividade e a imaginação. *Gatos há muitos. Requiem's há muitos. Requiem para um gato só há um.*

2.2. O GATO: UMA ANÁLISE HISTÓRICA

O facto de o gato ser um animal enigmático, independente e solitário (os olhos que reluzem no escuro), não permite que o Homem fique indiferente. Ao longo da história, este ser foi visto pelas civilizações de formas muito contraditórias: desde um ser divino digno de culto a um ser do demónio associado à bruxaria. O gato e o homem aproximaram-se devido a uma relação ambivalente: os gatos eram o principal predador dos ratos, uma praga das produções agrícolas.

A civilização egípcia (c. 3200 a.C.) que venerava este felino, foi a primeira a documentar a domesticação dos gatos.

Na Ásia (séc. I d.C) eram considerados símbolos de sorte e prosperidade.

Já na Europa, a partir do século XIII, aquando do aparecimento da peste negra, os gatos começaram a ser perseguidos, a mando do Papa Gregório IX, que, numa bula datada de 1233, afirma que o gato é um ser do demónio dando a sua benção à tortura e morte dos felinos. Esta perseguição perdurou até ao século XVIII.

Hoje em dia o gato é um dos animais de estimação mais populares do

mundo, é uma presença assídua nas nossas vidas (calcula-se que existam 600 milhões de gatos a viver entre nós, em todo o mundo). É retratado em diversas obras literárias como: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* de Jorge Amado, no conto infantil *O Gato das Botas* de Charles Perrault, *As Fábulas* de La Fontaine, *Alice no País das Maravilhas* Louis Carol, entre outras.

2.3. A INSPIRAÇÃO DE R. M. RILKE E BALTHAZAR KLOSSOWSI

Balthazar Klossowski (1908-2001), artista francês, tornou-se bastante conhecido pelas suas obras de meninas com gatos e pelos seus famosos quadros “O Rei dos Gatos” ou “O Gato do Mediterrâneo”. No seu trabalho o gato, não sendo o elemento mais importante, é representado de forma evidente e clara. Através da sua arte, consegue expressar as feições dos gatos e as suas poses. Balthus trabalha os detalhes dos animais, por exemplo, a forma da cabeça felina, a mandíbula a formar um espécie de “sorriso natural”, onde o gato de boca fechada, expressa um sorriso quase como o de um ser humano. O significado das pinturas está nas próprias pinturas.

Balthus inspirou-se também no seu gato de estimação, Mitsou, e chegou a fazer uma exposição ainda aos doze anos, tratando-se de uma homenagem ao seu gato que se perdeu. Foram 40 desenhos expostos, no qual, o seu amigo Reiner Maria Rilke escreveu um prefácio para a sua exposição. Os gatos são difíceis de domar, possuindo uma inocência implacável, em que a felicidade se encontra no mais simples novelo de lã, em que a gentileza nunca está longe da maldade, onde o ódio anda de mãos dadas com o amor, onde o desejo por si só é supremo.

Neste prefácio, Rilke põe em palavras a história de Mitsou (a mesma que Balthus conta no seus quadros).

Numa visita ao Castelo de Nyon, no Lago de Geneva, na Suíça, Balthasar encontrou um pequeno gato de rua sentado num banco de jardim. O menino trouxe o gato para a sua vila, Conches. Essa viagem era muito longa e difícil, pois tinham que andar a pé, navegar num navio e apanhar um

comboio. Chegado ao seu destino, o gato circundou o terreno, o seu novo lar. O gato observava muito os elementos da família, muito bem comportados para o seu tempo. Mitsou foge numa noite, dando o primeiro sinal. Contudo, é encontrado pelo menino, Balthasar, num caminho de relva no quintal da sua casa. O menino acolhe o gato a tremer, e coloca-o num travesseiro em cima do radiador. Na noite de Natal, a indulgência de Balthasar para com os doces e os presentes deixa Mitsou ressentido. No entanto, permanece leal ao seu novo “amigo”. Balthasar fica mal disposto e fica de cama, doente, enquanto Mitsou fica com ele. A doença do menino prolonga-se, e, um médico visita-o. Esta visita acirra a paciência de Mitsou, e o gato desaparece.

A última imagem de Balthus é a mais expressiva de todos os quadros. Balthasar procura o seu “amigo” em casa, à luz das velas, no celeiro e no restante quintal, escuro. No final ele permanece sozinho com as suas lágrimas.

O nome do gato é outro mistério, Mitsou. Poderá ser um nome de uma criança alemã *Mietze*, sendo um colonialismo para um gato. Outra história é relacionada com o nome de Mitsuko, um perfume francês criado por Jacques Guerlain em 1919. Finalmente, poderá ser parte de uma palavra Japonesa, Mitsuko, que quer dizer “mistério”. Esta descrição é bastante sugestiva para o prefácio de Rilke, que introduz com a frase: “Alguém conhece os gatos?” (Rilke, 2002, p.7)

Esta história constitui uma metáfora que representa o Homem os seus pecados, defeitos e vícios. Um olhar indulgente sobre a relação do gato para com o Homem. O animal, “gato”, é usado como protagonista e ator no palco da Humanidade. É porta-voz da sociedade dos maus costumes, da intolerância, do egoísmo, da objurgação e da estreita relação com o amor. O gato é a voz acesa da comunidade, que independentemente da raça ou da cor, reage de igual forma numa sociedade guiada e hierarquizada pelos valores de injustice e preconceito.

2.4. A ILUSTRAÇÃO DA CAPA PARA A OBRA

A autoria do desenho do *Requiem para um gato* é do pintor português Mário Rebelo de Sousa. Nascido em Santa Maria de Âncora a 9 de Junho de 1953. Mário Rebelo de Sousa começou a pintar como autodidata. Os pincéis deste artista estão unidos de conhecimento, de visão e de significado. As suas obras são retratos que expressam uma veia surrealista⁵. Dedicar-se não só à pintura, como ao desenho e escultura. Inciou a sua longa lista de exposições em 1982, e conta já com várias amostras individuais e coletivas, tanto a nível nacional como internacional. O artista retrata de várias formas, tanto técnicas como artísticas, a sua visão e interpretação da realidade. Numa linguagem sublime e ao mesmo tempo exasperada, num movimento de revolta contra o conceito global da estética. Os quadros de Mário Rebelo de Sousa são como um bordado – minuciosos, nenhum traço está ali por estar, tudo tem um significado, incluindo a cor. Não se limitam a transmitir uma mensagem simples, apercebida ao primeiro reliance do olhar. São mensagens compostas, trabalhadas, que exigem do observador o uso da complexidade do cérebro, da imaginação. É um hino à vida.

⁵ Surrealismo: movimento artístico e literário surgido primeiramente em Paris nos anos 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Reúne artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo ganhado dimensão internacional. Influenciado pelas teorias psicanalíticas de S. Freud (1856-1939), mas também pelo Marxismo, o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que, segundo o movimento, estava a ser destruída pelo racionalismo. O poeta e crítico André Breton (1896-1966) é o principal líder do movimento, criando o “Manifesto Surrealista” em 1924.



FIGURA 1 - PINTURA DE MÁRIO REBELO DE SOUSA, ESCOLHIDA PARA ILUSTRAR O CD DO
REQUIEM PARA UM GATO

“Esta pintura retrata o ideal e a filosofia surrealista. Eu quis expressar o conforto e o carinho do gato pelos Homens. Este aconchego de almas que, à primeira vez, são díspares e não fazem sentido, unem-se num fio de amor. Contudo, o olhar de ambos os protagonistas da obra está cruzado. As melhores palavras e sentidos que se aferem residem no silêncio de um olhar. Não existindo esta troca entre o gato e o Homem, também não pode existir o rio do amor. O pintor cria uma barreira ilusória, e uma mágoa resplandecente entre o animal (Instinto/Sentidos) e o Homem (razão). O adormecer da razão e o olhar para o deserto de emoções. O peito, como a fonte dos sentimentos, que faz chorar e rir, gritar e atormentar, que faz viver a realidade de forma

instintiva e sensitiva. O Homem: adormecido mas não morto, que transpira a razão pelo corpo e pelo pensamento, e não pelo coração. É assim que eu retrato este amor fraternal, na separação da realidade. Domando as emoções e tornando a razão indelével ao Homem. Parece que há uma espécie de metamorfose entre o gato e o Homem. O gato depois do pescoço tem a estrutura e a forma de um Homem. Como se verifica na pintura este gato ou gata, acaricia e agarra a cabeça do Homem com a própria mão de Homem e não de gato. É assim que eu retrato a realidade, que eu me expresso, (des)construindo o pensamento que tenho do mundo. Somos, com este desenho, um só, num mundo onde os gatos e os Homens convivem e se deliciam nos toques, nas brincadeiras, nas ingenuidades. Esta metamorfose é conspícua na face do gato, os olhos de humano, os lábios e mesmo o nariz. Existe uma complementaridade entre os dois. Existem, somente. ”

Mário Rebelo de Sousa

25 de Abril de 2015, Vila Praia de Âncora

3. ANÁLISE DO REQUIEM PARA UM GATO

3.1. 1º ANDAMENTO: OS CÃES E OS GATOS

Análise do texto da obra

*Todos os gatos sabem,
Que ser gato é ser fútil, miau
Todos os gatos sabem,
Que o seu mundo é sempre igual.*

*Os gatos são só gatos,
No seu mundo de fidalgos, miau
Pensamos que veneram,
Com um instinto animal.*

*Confidentes e amorosos,
Renunciam às tradições,
Os cães mesmo receosos,
Habitam nos corações.*

*Rodeados de carícias,
Estranhas formas de mentir,
Apertam-nos bem o peito
E desatam a fugir.*

*Terá o Homem visto,
O crepúsculo felino, miau
Gato mia de dia,
E ataca como inquilino.*

*Era o gato Luna,
Que morreu com ciúme de cão,
A lágrima caiu-lhe,
Com tanta afeição.*

*Luna reconheceu,
Que os homens vivem sem amor,
Num mundo circunscrito,
De princípio e de dor.*

A retórica subjacente nesta estrofe está ligada com a futilidade do mundo. O gato ganha a forma e o significado de pessoas em geral. O texto refere que, na vida dos Homens, consciente ou inconscientemente, a futilidade está presente na vida de cada um. O mundo respira o ideal do capitalismo. O mundo das exuberâncias e dos luxos, o mundo da ganância e do poder. A pobreza de valores e a maldade conduzem-nos à futilidade e ao consumismo.

Os gatos, leia-se: Homens, são apenas isso. Um esqueleto em que constrói a sua existência, através da socialização e aculturação.

Através dos “gatos” e da sua malícia felina, os cães deixam de ter escolhas, deixam-se ser engolidos pela voz dissimulada dos gatos. Os Homens renunciam aos seus valores e ao que realmente querem, em prol da ganância e da luxúria. As carícias são maçã, o fruto proibido, em que o rosto limpo e doce, traz consigo a maldade e o infortúnio. São “gatos” que nos tocam no coração e fazem os Homens indecisos e na dúvida. A crença não constrói o futuro, mas a dúvida faz os Homens acreditar na mudança.

A palavra “crepúsculo” ganha um sentido figurado. O “gato” é agora um ator que não está em cena, é um observador, presente na ausência. O ciúme, a ganância e o poder, neste momento, são claros e lúcidos. Nesta perspetiva, o gato reconhece que o ódio e a luxúria são as premissas universais para a vida dos Homens.

Análise formal e melódico-harmónica do andamento

O andamento está escrito utilizando a escala pentatónica. Na figura 2 é naturalmente, audível, a utilização desta escala ao longo de todo o andamento. A harmonização encontra-se na tonalidade de Sol Maior. O

enriquecimento harmónico faz com que a cor da escala fique ofuscada e ganhe uma nova personalidade.

FIGURA 2 - COMPASSOS 9 A 16 DO PRIMEIRO ANDAMENTO DO REQUIEM PARA UM GATO

Este andamento tem a forma de ABA. A parte A, é construída, como se pode verificar na figura acima, num encadeamento harmónico por quintas começando na tonalidade de Sol Maior. A harmonia é realizada, a maior parte das vezes, por movimentos cromáticos e por acordes bastante *jazzísticos*.

As cordas são estáveis e caminham de *pianíssimo* até *forte* usufruindo de células rítmicas com maior duração. Estas, realizam o movimento rítmico igual ao do piano, estabilizando a harmonia e o apoio. Esta forma funciona como uma *talea isorítmica*. O instrumento que se movimenta de forma mais brilhante é o violoncelo. A técnica de *walking bass*⁶ auxilia o carácter vivo e *giocoso* do andamento, criando um *groove*⁷ constante e exercendo um papel

⁶ *Walking bass*: em jazz, é uma linha melódica tocada, geralmente, por um instrumento de registo grave normalmente em métrica 4/4. O padrão e o movimento melódico não tem restrição intervalar.

⁷ *Groove*: o termo provém da expressão “in the groove”, traduzindo “no caminho”. É um sinónimo para “ritmo”.

predominante na riqueza harmónica.



FIGURA 3 - MOVIMENTO DE WALKING BASS REALIZADO PELO VIOLONCELO

Na parte B o Coro 1 e 2 cantam em uníssono. A análise permite olhar e desvendar alguns mistérios que, na interpretação passam despercebidos. O ritmo do quarteto de cordas é a síncope, uma característica rítmica que consiste na deslocação da acentuação da parte forte para a parte fraca do tempo criando uma batalha entre *arsis* e *thesis*, entre os *cães* e os *gatos*.

Esta forma e complexidade rítmica possibilita a reminiscência de uma técnica utilizada no período da *Ars Nova* (séc. XIV) - o *hoquetus*, isto é, uma técnica em que o fluir da melodia é interrompido pela introdução de pausas, de forma a que as notas ausentes sejam cantadas por outra voz. O efeito sonoro é o de um soluço (*ochetus* em latim).

A musical score for the Sanctus from the Mass of Notre-Dame by Guillaume de Machaut. The score is in four staves, with the top staff in mensural notation and the bottom three staves in modern notation. The top staff has a '20' at the beginning. The lyrics are: 'us', 'de', 'us', 'Sa', 'ba', 'II'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and syncopation.

FIGURA 4 - EXCERTO DO SANCTUS DA MISSA DE NOTRE-DAME DE GUILLAUME DE MACHAUT

35 *p*

Coro

Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções, Os cães mes-mo

p

Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções, Os cães mes-mo

Vno. 1 *pp*

Vno. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *mf*

re - ce - o - sos, ha - bi - tam nos co - ra ções. Ro - de - a - dos

Coro

re - ce - o - sos, ha - bi - tam nos co - ra ções. Ro - de - a - dos

Vno. 1 *f*

Vno. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

FIGURA 5 - COMPASSOS 35 A 43 DO PRIMEIRO ANDAMENTO DO REQUIEM PARA UM GATO

3.2. 2º ANDAMENTO: A IGNORÂNCIA DOS GATOS PARA COM OS HOMENS

**Somos gatos de verdade,
Vendo sempre_a liberdade.
Vemos o Homem sem magia
O amor é um' alergia.**

*Homens sonham que tudo muda,
E não contam nenhuma ajuda.
Sempre afáveis e zelosos,
Cuidam dos gatos pecaminosos.*

*Gatinho ao peito a receber,
carícias limpas a adormecer.
quando tem fome é só miar,
com comida vem par'o salvar.*

**Somos gatos de verdade,
Vendo sempre_a liberdade.
Vemos o Homem sem magia
O amor é um' alergia.**

*Vivem no mundo que é só seu,
Andam com o rabo para o céu.
Com os bigodes sempre arranjados,
Cheiram e troçam, pobres coitados.*

*Ignoram sempre no seu caminho,
Quem os ama com carinho.
Nunca revelam as suas manhas,
No calor das suas entranhas.*

**Somos gatos de verdade,
Vendo sempre_a liberdade.
Vemos o Homem sem magia
O amor é um' alergia.**

*Era o Rabisco que expirou,
vendo o seu dono que o_abandonou.
Ignorou-o até ao leito da morte,
chorou tristinho da sua sorte.*

*Miou de novo e ninguém ouviu,
Pobre sem alma assim sucumbiu.
Ele morreu sem nunca pensar,
que ser gato não é só miar.*

“E asseguro-vos que, por vezes, ao crepúsculo, o gato do vizinho salta através do meu corpo, ignorando-me, ou para provar às coisas espantadas que eu não existo de modo nenhum.” (Rilke, 2002, p.9) Os gatos ridicularizam o Homem, e, como afirma Rilke, ignoram-nos. O refrão enfatiza a liberdade dos gatos, o mundo intocável em que eles vivem. Os gatos são

donos do seu nariz e livres até ao fim da sua vida. A visão que eles têm do Homem é egoísta e ténue linha que separa o amor do ódio é imperceptível para os humanos.

Esta história conta a vida de Rabisco, um gato que vivia com um dono que fazia tudo por ele. Rabisco adormecia no seu peito, recebia carícias e bastava miar quando queria comer. Contudo, as suas ações eram sempre pecaminosas para com o seu dono, pois ignorava-o e fazia-o pensar que gostava dele. Era um gato verdadeiro para com o mundo dos gatos, sempre com os seus bigodes de poder e o seu rabo de cortês. O dono tudo fazia para o ver feliz e o seu miar alegre enchia a casa pitoresca do seu amo. Contudo, com o passar dos anos, o ambiente dissimulado tornou-se ominoso. A relação que tinha com o seu dono tornou-se insustentável. Já não miava para comer a comida que sempre adorou e era intolerante a peixe. Um dia, o seu dono foi passear e o Rabisco nem se apercebeu. Ao princípio pensou que fosse ao jardim, como fazia todas as manhãs, mas depois, as passadas velhas do seu dono nunca mais chegavam.

O Rabisco expira junto da lareira da sua casa, reconhecendo que os gatos são maliciosos e pecaminosos. O dono abandonou-o devido ao seu comportamento de gato - egoísta e falso. Ficou sozinho e com o coração despedaçado. No seu miar já não restava nenhum ódio aos Homens, não restava um bigode de falsidade. O pobre gato sucumbiu sem nunca pensar no que era necessário mudar na atitude dos gatos. Ser gato não é só miar.

Análise formal e melódico-harmônica do andamento

O segundo andamento tem a forma de uma canção. O refrão está sempre presente, funcionando como uma espécie de *Ritornello*.

O Refrão está escrito utilizando a escala de Mi Maior, tem um cor alegre mas ao mesmo tempo insólita. A utilização de duas vozes na palavra “alergia” é propositada e conduz o ouvinte a esta idiossincrasia. Para que este recurso poético seja vivenciado da melhor forma, utiliza-se o trítone como forma de tensão. Esta tensão poética é ainda realçada pela forma assimétrica do compasso (5/8).



FIGURA 6 - COMPASSOS 28 E 29 DO SEGUNDO ANDAMENTO DO REQUIEM PARA UM GATO

A introdução feita pela quarteto de cordas que precede este andamento é harmonicamente rica e introspectiva. O primeiro acorde do andamento é designado pelo acorde Tristão. Assim como acontece no Prelúdio de Richard Wagner, o acorde transmite a indecisão, uma espécie de epítome do final das harmonias românticas, perdendo toda a sua coesão harmônica e hierárquica. Neste andamento, este acorde refere-se à ingratidão dos gatos e às subjuração dos Homens. É a emancipação dos felinos livres envolvendo os dois mundos - o Humano e o Animal.



FIGURA 6 - COMPASSOS 1 A 4 DO PRELÚDIO DA ÓPERA *TRISTAN UND ISOLDE* DE R. WAGNER

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

p *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp*

FIGURA 7 - COMPASSOS 1 A 8 DO SEGUNDO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

As estrofes que embelezam este andamento estão construídas no modo III, denominado, *deuterus authenticus*. A figura abaixo evidencia o modo.

117

Coro

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ig-no ram sem-pre no seu ca-mi-nho, quem os a - ma com_ ca-ri - nho.

FIGURA 8 - COMPASSOS 117 A 120 DO SEGUNDO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

3.3. 3º ANDAMENTO: *LIBERDADE DOS GATOS*

Livres são os gatos
onde quer que estejam.
Persa ou Balinês
sempre se invejam.

Livres são os gatos
com alimento escasso
Livres são os gatos
que vivem em espaço parco.

Sonhadores e fartos
O tempo não existe.
A vida de gato
Nem sempre resiste.

Livres são os gatos
vadios ou de estimação.
Lambem e adormecem
sem perturbação.

Livres são os gatos
que vivem sem pensar,
um mundo diferente
eles querem encontrar.

Garbosa rebeldia
e eterna brincadeira,
Para patifarias
Têm a vida inteira.

Livres são os gatos
porque tentam acreditar
Que a vida de gato
tem muito para durar.

Livres são os gatos,
Na sua comunidade,
A morte vem sempre
e fica a saudade.

Assim era o Charlot,
um gato bem feliz,
Que viu a liberdade
no bigode e no nariz.

O terceiro andamento está envolvido no conceito de Liberdade. Os gatos invejam-se sempre, independentemente das raças e da cor. Esta é uma metáfora para o preconceito e o racismo dos Homens. A liberdade dos gatos está incondicionalmente ligada com eles próprios, isto é, um gato é livre simplesmente porque é gato. Todos os gatos são livres. Apesar de ser pobre ou rico, preto ou branco, vadio ou de estimação. A vida de gato é sempre garbosa e desobediente, que vivem sem pensar, dir-se-á mesmo, inconscientes. “É verdade que alguns de nós se deixaram influenciar pelas suas carícias meigas e eléctricas.” (Rilke, 2002, p.9)

Os gatos são livres porque não tem consciência da sua vida, a efémera passagem pelo mundo. São livres desde o momento em que nascem até ao leito da sua morte. Têm a vida inteira para patifarias e ilusões, brincadeiras e irresponsabilidades. A liberdade dos gatos é a mesma, quer estejam sozinhos ou em comunidade, quer vivam com Homens ou com gatos. Um gato é um gato. Não importa onde, como, ou com quem. Nesta histórica, quando a morte cerca o pobre Charlot, ele sente saudades da sua vida livre, estúrdia extravagante e vaidosa. Tudo é efémero e o gato Charlot morre não sabendo disso. A vida de gato nem sempre resiste.

Análise formal e melódico-harmónica do andamento

A estrutura do terceiro andamento é classificada como *Twelve Bar Blues*. Na sua forma básica predomina o encadeamento I7-IV7-V7.

O *Blues* surgiu nos Estados Unidos, a partir dos cantos de fé religiosa, chamados *espírituais*, em que os seus textos refletiam sobre o fim da escravatura. Este grito de liberdade através da cultura musical está presente no terceiro andamento. A liberdade dos gatos e as suas atitudes inconsequentes são retratadas no estilo *Blues*. O carácter desconcertante e o ritmo *swing* alteiam a comunidade felina e as suas despreocupações.

A escala utilizada neste andamento é a Blues menor em dó.

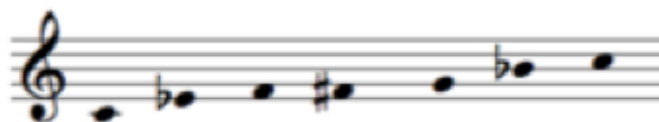


FIGURA 9 - ESCALA DE *BLUES* MENOR, EM DÓ

Os Coros 1 e 2 cantam em uníssono, respondendo ao solo realizado por uma aluna do 1º grau. A figura abaixo evidencia a escala utilizada.

III.
A liberdade dos gatos

Coro

in Blues $\text{♩} = 100$

1ª vez - Solo
2ª vez - Coro

1ª vez - Solo
2ª vez - Coro

Li-vres são os ga-tos on - de quer qu'es-te- jam...

Per sa ou Ba - li - nês... sem - pre se in - ve - jam... Li-vres são os ga-tos com

Per sa ou Ba - li - nês... sem - pre se in - ve - jam... Li-vres são os ga-tos com

FIGURA 10 - COMPASSOS 1 A 11 DO TERCEIRO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

2

1^a vez - Solo
2^a vez - Coro

Coro

1^a vez - Solo
2^a vez - Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Impres. C⁷

Pno.

3

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Pno.

A improvisação do piano é baseada na escala *Blues* menor em dó com o movimento característico do baixo na estrutura indicada. A obra acaba com um padrão típico do *Blues*.

3.4. 4º ANDAMENTO: A VOZ DOS GATOS

A voz de gato tem alma acesa,
Virtude de bicho não há quem' smoreça.

São os gatos que escolhem o seu lugar,
para viver sem se preocupar.

Com ar indiferente 'stá bem em qualquer lado,
a voz da sua 'scolha vai ditar o seu Fado.

Mia escolheu seu lugar p'ra dormir,
o frio fez a Mia tossir.

Mia ficou muito doente,
e passou ao eterno oriente.

O gato retratado neste andamento é, como em todos os outros, um ser livre e com as suas próprias escolhas. A sua voz, isto é, a sua escolha, é fundamental e é o que orienta a sua vida. A virtude é definida como algo que não é inato mas que é aprendido através da vida. A virtude intelectual e moral/ética do gato alimenta as suas escolhas e está na génese do seu fado. Retrata a liberdade dos gatos, dignos de viver no lugar que desejam.

O ar indiferente remete para a sua falsidade. Apesar das circunstâncias em que está, o gato age sempre com indiferença escondendo o seu verdadeiro "eu". O que transporta o gato para as suas escolhas é, como foi evidenciado, a sua virtude. A gata Mia ficou muito doente, pois escolheu o lugar onde queria viver. Um lugar plácido e frio, sombrio, nas trevas. Um lugar onde a luz existe na sua alma, e onde as suas escolhas ditam o seu destino. Um dia, como acontece a todos os seres vivos, expirou. O grande ensinamento que se adquire é que as nossas escolhas são guiadas pelo conhecimento que construímos do mundo. Pelo quotidiano das vivências todos escolhemos não o fim, mas o modo de chegar até lá.

Análise formal e melódico-harmónica do andamento

O andamento inicia-se de uma forma decisiva devido ao uníssono do quarteto de cordas e à dinâmica utilizada. Esta introdução tem o mesmo carácter do Quarteto de Cordas D. 810, 1º and. de F. Schubert (1797-1828), intitulado, *Der Tod und das Mädchen* o o Concerto para Flauta em Sol menor, RV439, Op.10, Nº2, 1ºand. de A. Vivaldi (1678-1741), intitulado *La Notte*. Este uníssono é a voz forte e severa do gato, do seu comportamento livre e da sua falsidade para com os Homens. É uma intenção obstinada, no qual exerce sobre o ouvinte uma atenção específica. Este uso incita a um abandono do contraponto e de conduções rítmico-melódicas. O uníssono, à primeira vista, pode parecer “pobre” de conteúdo, no entanto, uma análise posterior cuidada, pode revelar uma expressividade e uma complexidade do discurso indiscutíveis



FIGURA 12 - COMPASSOS 1 A 3 DO QUARTO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

Depois desta introdução nasce uma fuga real. Através da utilização de uma pequena série o andamento (re)vive a corrente do séc.XX - o serialismo integral. Também é visível o uso da série na estrutura musical em compositores portugueses, pois advêm também das tradições da escola de Darmstadt e do enquadramento da época na fértil descoberta da

racionalidade combinatória. Assim, unem-se vários compositores, como o caso de Emmanuel Nunes que utiliza na sua obra *Litanies du Feu et de la Mer II* (1989) processos de combinatorialidade e de funções numéricas. Cândido Lima também teve uma linguagem serial, dodecafônica e atonal, como por exemplo, *Quatro Peças Dodecafônicas* (1964) para piano. Filipe Pires na sua obra *Akronos* (1964) compõe uma série através da ordenação de intervalos. Clotilde Rosa usa a série em obras como *Variantes* (1980), para flauta e flautim solo. Jorge Peixinho usa a série “como princípio de organização discursivo em algumas das suas obras” (Santana, 2005, p.4) por exemplo, *Estudo V-Die Reihe-Courante* (1992), para piano.

Como podemos observar o motivo melódico é caracterizado pelo seguinte série.



FIGURA 13 - MOTIVO MELÓDICO QUE CONDUZ A FUGA DO QUARTO ANDAMENTO

Depois desta fuga real o quarteto de cordas estabelece, com dois acordes uma ponte para a nota em que o Coro começa. Estes dois acordes são uma espécie de *pivot*, entrando o coro na nota fá. Esta entrada é precedida dos acordes de I6 e V no quarteto de cordas.



FIGURA 14 - COMPASSOS 19 E 20 DO QUARTO ANDAMENTO
DO REQUIEM PARA UM GATO

A escala utilizada nesta obra é a escala de tons inteiros, utilizada desde o apogeu da música tonal e explorada de muitas formas por compositores até aos dias de hoje. São exemplos, Purcell, Beethoven, Liszt, Debussy, Ravel, Wagner ou Messiaen. Tomemos como exemplo a obra *Nuages gris* de F. Liszt (1811-1886) no qual se pode considerar que é escrita utilizando a escala de tons inteiros. O movimento é homorrítmico criando uma densidade melódica linear e logarítmica. O eixo é a nota fá e o movimento realizado pelas vozes é inverso, funcionando como um espelho. A dinâmica e a divisão ternária ajuda no fluxo e no movimento. O piano realiza uma resposta exatamente igual à do Coro 1 e 2, enquanto que o quarteto de cordas marca o tempo através do uso do *pizzicato*.

O uso recorrente e exaustivo desta escala neste andamento é uma linguagem cheia de fantasia, simbolismo, sensações, intuições e representações. É uma imaginação que o ouvinte objetiva com base na unidade e no conhecimento universal que possuiu. Um movimento perene no momento, em que liga a linguagem e o som à cognição e razão. Poder-se-á dizer que é como uma linguagem hegeliana.

O andamento toma à sua origem em que o Coro 1 e 2 cantam em uníssono. A técnica do *espelho* desfez-se, pois o gato expira sozinho e doente, reconhecendo que agora existem duas coisas inseparáveis: a culpa e a morte. Assim, este canto em uníssono é quase um canto de arrependimento. Podemos citar o *Libera me domine*, do Requiem de Fauré, em que o coro está em uníssono a cantar um espécie de prece e misericórdia.

3.5. 5º ANDAMENTO: (Es)BOÇA FELINA NO NATAL

Na noite de Natal toda a gente bem comia,
Vinha o bacalhau, o vinho e aletria.

Não havia diabetes nem colesterol acentuado,
É a noite em que anda tudo desvairado.

Luzes a piscar e crianças a correr,
Gritos, fantasias, nada para fazer.

Sem negar o Natal com toda a família,
brincavam e não ligavam em estado de vigília.

O Astro parou e viu tudo no chão,
correu pelo bosque como um furacão.

Encontrou um lugar para ficar,
E ali ficou com frio e a miar.

Adormeceu sem nunca pensar,
Sozinho estava naquele lugar.

Um animal grande e feroz,
deu-lhe uma dentada sem ouvir a sua voz.

“Por vezes, o Natal revela-se demasiado sedutor. Comem-se bolos, um pouco sem pensar; fica-se doente. E para que a cura chegue, dorme-se. Mitsou, aborrecido com o vosso sono demasiado prolongado, em vez de vos acordar, evade-se. Que susto! Felizmente Baltusz já está restabelecido e pode lançar-se em busca do fugitivo. Começa por rastejar debaixo da cama: nada.” (Rilke, 2002, p.13)

Na noite de Natal a família do gato Astro é invadida pela abundância e pelo exagero. O texto apresenta a gula, pois existem demasiados doces e comida. As pessoas esqueciam as doenças, e as coisas menos boas da vida. Mergulhavam na fantasia em que o Natal propicia a toda a gente e a responsabilidade é esquecida. Nesta desordem e desarrumação também a memória está desalinhada, e o gato, um ente pertencente à família, é esquecido no roldão do Natal. Perante esta situação o Astro foge da sua casa, pois não recebe a atenção que lhe é devida. Correu pelo bosque velozmente até encontrar um lugar para ficar. A noite tinha chegado e ele sentia-se sozinho e com frio. Triste por não ter sido esquecido, chora a sua mágoa. A sua morte acontece de forma breve e súbita enquanto dorme. Um animal grande e feroz engole-o sem ouvir a sua voz.

No tempo em que estamos devemos dar valor aos momentos que temos e ao mundo em que vivemos. Temos que ser conscientes e responsáveis, sabendo que a mudança é inevitável. A noite de Natal não acontece só no Natal, mas sim durante todo o ano. Acontece quando os Homens têm atitudes e práticas guiadas pela maldade e egoísmo. São correntes e diárias todas as aspirações das pessoas, e, a forma como alcançá-las. Assim, noite de Natal é a metáfora para a vida dos Homens e para a consciência deles. O gato existe, e, por isso, faz parte da vida do seu dono. O gato é visto como o filho, que pertence e que está dependente dos pais. Devemos permanecer em vigília com a nossa responsabilidade e com as nossas condutas. Devemos ser e pertencer.

O animal grande e feroz representa todos os Homens gananciosos e que têm autoridade perante os outros. São os que devem ser mais responsáveis e cultos, os que devem tomar opções com base na exaltação dos valores humanos e na tolerância. Em vez disso, põe ao dispor muitos Homens para matar a sua fome, e ao dispor muita fome para satisfazer as suas escolhas. O animal selvagem e impetuoso não ouve as razões e os problemas do Astro, comendo-o. É assim no nosso mundo, o zumbido do grande enxame de abelhas faz com que a rainha fique ofuscada e se torne temível. Exercendo o poder da força, a razão não é mais que um grito interior nunca ouvido.

Análise formal e melódico-harmónica do andamento

Este andamento reflete o estilo, *Bossa Nova*. A introdução do piano é guiada pelo ciclo das quintas, movimento harmónico típico do estilo em questão. A obra está composta utilizando a tonalidade de dó menor natural e harmónica.

V.
(Es)boça felina no Natal

Piano

Bossa-nova ♩=120

9 Cm7 9 Db6 9 Cm7 9 Eb7 9 Cm7

6 9 Db6 9 Cm7 9 Eb7 9 Ab7maj 9 D7

11 7 G5# 7 Ab7maj 7 Gm7 7 Fm7 7 G5#

FIGURA 15 - COMPASSOS 1 A 13 DO QUINTO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

Coro

(Es)boça felina no Natal

Bossa-nova ♩=120

12

Na Noi - te de Na - tal to-da a

12

16

gen - te bem co - mi - a, vi - nha o ba-ca- lhau, o vi - nho e a - le-

21

4

tri - a.

4

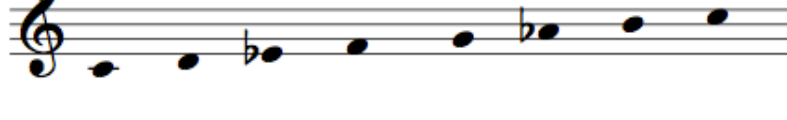




FIGURA 18 - ESCALA DE DÓ MENOR NATURAL

O andamento tem um caráter mais intenso e a dinâmica mais acentuada do que a primeira parte. O caráter mais físico e humano é retratado nesta secção. O uníssonos dos Coros e o seu ritmo uniforme conjugado com o andamento fluído e as suas próprias idiossincrasias retratam o fim da sua vida.

3.6. 6º ANDAMENTO: *O CICLO DOS GATOS*

O ciclo da vida dos gatos,
é como o sol do mundo.
Nasce e ilumina o dia,
e dormem num sono profundo.

Acorda depois de caçar,
Na floresta verde e macia,
O gato espera que chegue,
de novo o fim do dia.

Com a sua língua de gato,
Que tanto tem para trabalhar.
Lambe de um lado ao outro lado,
Depois de acordar.

Na rua onde ele mora,
Feita de plantas e animais,
Sonha a olhar para eles,
dos seus anos joviais.

Durou mais três dias,
o gato que não tinha nome,
pois sozinho sempre viveu,
sabendo da sua sorte.

O ciclo da vida dos gatos,
é como o sol do mundo.
Nasce e ilumina o dia,
e dormem num sono profundo.

O gato retratado neste andamento é um animal solitário e desprotegido. A rotina marca a sua vida e mantém-no vivo. Vive para caçar, para descansar, e para ver o ambiente que o rodeia. Cheira. Olha. Sente. Vive o presente todos os dias da sua vida, sem pensar no futuro. A rua onde ele mora, é uma rua onde coexistem mais animais. Contudo, este gato não lhes presta atenção nem faz amizade com eles. Recorda a sua juventude, o tempo em que era feliz e novo. Recordava o tempo em que passava longos dias a caçar e a passear na floresta. Longos dias a sentir o que a Natureza lhe oferecia, a respirar tudo quanto havia. Os dias em que saltava riachos sem preocupação, e se escondia nos altos rochedos. O gato, visto ter vivido sozinho, não tem nome. Há muitos “gatos”, isto é, Homens, que vivem sozinhos e solitários. Há muitos Homens que crescem sem nunca ter esperança de alcançar a felicidade e o sucesso. No futuro, continuará a haver Homens que nascem sem casa e desamparados há espera do dia do seu fim.

Análise formal e melódico-harmónica do andamento

A primeira estrofe serve de início e de fim do andamento. Retrata o ciclo de vida dos gatos com uma analogia ao Sol. Uma estrela que ilumina o dia das pessoas. Um animal que é companhia e convive diariamente com os Homens. O modo utilizado é o modo de *fá*, isto é, o *tritus authenticus*.



FIGURA 19 - MODO *TRITUS AUTHENTICUS* (LÍDIO)

Este modo tem a característica de possuir o intervalo de 4ª Aum ou 5ª Dim. Esta característica leva o ouvinte para um mundo estranho e diferente. O modo maior, implícito no modo, traz energia e felicidade a este movimento. Recheando este movimento com o modo apresentado a sensação transmitida é de indeterminação. É uma ambivalência de emoções. O quarteto de cordas e o piano começam a obra, tocando aquilo que o Coro 1 e 2 vão cantar. Uma espécie de prólogo para o coro. O ritmo é acompanhado por síncopas, característica do primeiro andamento. O *dactilus* é construído pelo violoncelo em *pizzicato*. Este refrão é também uma homenagem ao compositor brasileiro Chico Buarque. No seu musical *Os Saltimbancos* a melodia da canção “História de uma gata” serviu de inspiração para a composição do refrão deste andamento.

Nas estrofes que se seguem o modo utilizado é o *protus authenticus*, isto é, o modo de ré.

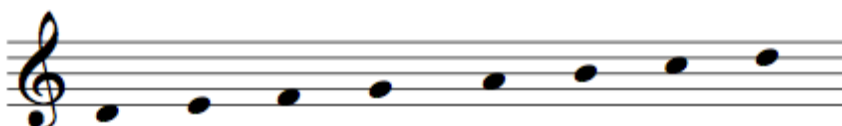


FIGURA 20 - MODO *PROTUS AUTHENTICUS* (DÓRICO)

Um modo com um ambiente completamente diferente do modo utilizado anteriormente. Um modo menor que retrata a vida do gato, cujo destino foi severo e desprezível. Esta carga emocional e do *fatum* é cantada nesta grande secção. O coro 1 canta uma melodia neste modo enquanto que o coro 2 realiza sempre o mesmo movimento. Um motivo descendente e desecendente. Este movimento assemelha-se ao primeiro andamento.

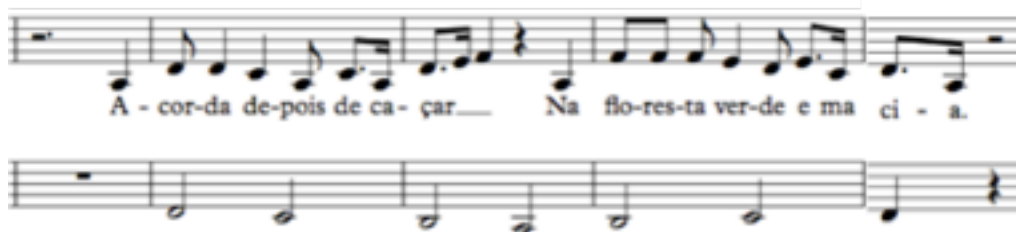


FIGURA 21 - COMPASSOS 25 A 30 DO SEXTO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

O quarteto de cordas acompanha toda esta secção. A harmonia utilizada é demonstrada na imagem que se segue.

Dm7 Db7maj Am7/C Bm(5b) Bb7maj Am7 Dm7

FIGURA 22 - COMPASSOS 30 A 33 DO SEXTO ANDAMENTO DO *REQUIEM PARA UM GATO*

O ritmo harmónico é isorrítmico, enquanto que o violino 1 tem a melodia que acompanha toda a secção intermédia do andamento. Realiza pequenas alterações rítmicas e melódicas, quando o coro está em pausa. Através da presença do baixo podemos verificar uma analogia ao cromatismo da Renascença, e à harmonia repleta de acidentes. Este movimento de condução melódica em favor harmónico recheia a melodia no modo em que estamos e garante a autenticidade do mesmo.

3.7. 7º ANDAMENTO: *ÚLTIMO SUSPIRO*

O dia chegou,
Na madrugada.
Suave e brando
como o som de uma balada.

O Nádir infiel,
No silêncio do seu miar,
Deixou para trás,
o alegre e gáudio lar.

Revirou do avesso,
A casa e todo o quintal,
Procurou e não encontrou
O seu estimado animal.

O choro do menino,
recusou-se a aceitar,
que a perder um companheiro
não queria acreditar.

Ele quis acreditar,
que tudo era ilusório.
Aceitar a perda,
pois tudo é transitório.

Aquilo que não se pode perder,
Não se pode possuir,
Assim reconciliou-se,
O gato teve que ir.

Este andamento retrata um gato chamado Nádir. Numa madrugada o gato resolve fugir e abandonar o lar. O gato foge da sua família, aquela que lhe deu conforto e amor. No silêncio do seu miar, isto é, dissimuladamente despreza a sua casa, um lugar onde vigorava a felicidade e a concórdia. O pobre menino revirou toda a sua casa na esperança de encontrar o gato infiel. Contudo, essa esperança foi acabada por cessar e o pobre menino chorou a sua perda.

A análise retórica das últimas estrofes depreende-se com a rejeição e a reconciliação. “Ora, a perda, por mais cruel que seja, não pode nada contra a posse, completa-a, se assim quiserem; afirma-a; no fundo, é apenas uma segunda aquisição completamente interior desta vez e muito mais intensa.” (Rilke, 2002, p.17) As últimas duas estrofes retratam a reconciliação do menino para com a sua perda. O gato nunca pertenceu ao coração do menino, assim, nunca foi propriedade de ninguém. A falta de amor e cumplicidade levou o menino a perceber que o gato nunca foi dele. As atitudes do animal foram egoístas e não mereciam toda aquela rejeição. Por ser tudo transitório o menino aceitou a perda. O gato teve que ir naquela madrugada. Quantos Homens não vão naquela madrugada. Calados e frios. A vida é transitória. A mudança é eterna.

Análise formal e melódico-harmónica do andamento

O andamento inicia-se com uma linguagem contemporânea. Um olhar mais opaco e incógnito levam o ouvinte a outra obra. Um lugar de desconhecimento e de uma certa inconsciência. O ouvinte é levado para algo rústico e desumano. A obra tem uma simbologia com o nome do gato: Nádir. Em Astronomia este nome é o ponto da esfera celeste situado na direcção descendente da vertical tirada do ponto do observador. É o ponto situado na direcção do centro da Terra a partir do observador. É o grau mais baixo. O prefixo *nad*, tem uma ligação com o sânscrito, significaria o fluxo do nada. É o canal que conduz o prana do corpo ao infinito. Nádir quer dizer “nada” em hebraico. O último suspiro retrata o fim do gato. O gato não valorizou as oportunidades que lhe foram dadas para ser melhor, o que levou

ao fim trágico que se esperava.

Depois da introdução, o andamento é construído por uma melodia em graus conjuntos na Escala de Dó menor natural. Esta secção faz lembrar a *Sinfonia nº1, 3º andamento* de G. Mahler. Uma melodia humilde e sozinha, introspetiva e calorosa, é como um narrador de um conto. Retrata a atitude do gato e o seu carácter. O coral realizado pelo quarteto de cordas é uma espécie de adeus, como a sonata nº. 32 op.111 de L. van Beethoven intitulada "*Das Lebewohl*". Na segunda secção a melodia está escrita num sentido descendente e com um acompanhamento suave em *pizzicato*. A obra termina com uma linha descendente que começa no violino 1 e acaba no violoncelo. Uma linha que começa no céu e acaba na terra. Uma linha carregada de pecado e de vícios. Começa *forte* e acaba *pianissimo morendo*. O Homem nasce limpo e termina sujo. Os grandes comem os pequenos, o andamento encerra todos os conceitos do *Requiem para um gato*. Acaba numa só nota, em uníssono e fortíssimo. Expira.

4. UM ENREDO SONORO

4.1. A GRAVAÇÃO

4.1.1 ESPAÇO E MEIOS TÉCNICOS

A gravação foi realizada no dia 18 de Abril de 2015 no Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes. Depois de várias discussões com o produtor, Joaquim Branco, dividimos as gravações em duas fases. A primeira foi a gravação da parte instrumental (Quarteto de Cordas e Piano) a segunda a gravação do Coro. A primeira fase começou das 11h às 13h e a segunda das 14h30 às 18h. O quarteto de cordas foi constituído pelo Rodrigo Queirós (Violino 1), Filipe Passos (Violino 2), Miguel Gil (Viola d'Arco), Jorge Correia (Violoncelo). A parte de piano foi interpretada pelo compositor da obra, Rafael Araújo.

Na imagem abaixo é possível visualizar o espaço e a disposição dos músicos.



FIGURA 23 - REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO DA GRAVAÇÃO

Foi utilizado o seguinte material técnico:

- MacBook Pro 2,9 Ghz Intel Core i7 | 8GB 1600 Mhz DDR3
- Software DAW: Cubase 8
- Pré – amplificador Sontronics Sonora
- Pré – amplificador/placa de som RME Fireface 400
- Microfones: 2 Alesis GT55; 1 MKIII; 1 sontronics Orpheus

4.2. ESTREIA DO REQUIEM PARA UM GATO

A obra *Requiem para um gato* foi estreada no dia 27 de Junho às 18h30 no Castelo de Leiria, inserido no Festival Música no Castelo. Este Festival, organizado pelo Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes (OLCA), iniciou-se em Junho de 2014 e conta com três espaços distintos para as suas apresentações – Palácio, Igreja da Pena e Entrada/Palco Principal. Os concertos contam com a participação de alunos e professores, das várias vertentes artísticas. Este ano, o Festival realizou-se nos dias 27 e 28 de Junho tendo contando com a presença de milhares de visitantes.

O *Requiem para um gato* serviu de mote para um espetáculo que reuniu 96 alunos da Escola de Dança do Orfeão de Leiria (EDOL) e os 36 alunos da Escola de Música do Orfeão de Leiria (EMOL), que integraram este Projeto Educativo. Em anexo encontra-se o DVD deste espetáculo e o programa do festival acima referido.

5. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS

O presente capítulo oferece uma análise dos resultados com o fim de responder ao objetivo referido na Introdução. Para que se aferisse este objetivo a metodologia utilizada foi a realização de um questionário por correspondência. A estrutura deste questionário era fechada. Os alunos tinham duas colunas A e B, respetivamente. Na coluna A eram apresentadas imagens de cada andamento do *Requiem para um gato* e na Coluna B os conteúdos de Formação Musical. O objetivo era que os alunos ligassem a Coluna A à Coluna B. No total de 7 andamentos foram utilizados 7 conteúdos de Formação Musical. A apresentação e análise de resultados será realizada por pergunta e estabelecerá comparações e conclusões entre a amostra participante e a amostra não participante.

1º Pergunta – Amostra participante



GRÁFICO 7 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA PRIMEIRA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

1º Pergunta – Amostra não participante



GRÁFICO 8 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA PRIMEIRA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

Através da análise dos dois gráficos conclui-se que a amostra participante teve melhores resultados que a amostra não participante. De entre 36 alunos da amostra participante, 21 erraram e 15 acertaram. No que diz respeito à amostra não participante dos 36 alunos 29 erraram 6 acertaram e 1 não sabia. Pedagogos como John Dewey (1879, 1899, 1916), P. Bovet (1919), Kilpatrick (1926) estabeleceram fundamentos para uma educação ativa, ao contrário da velha ideia de transmissão de conhecimentos. Para estes autores a criança não aprende bem senão quando o faz pessoalmente, por observação, reflexão e experimentação, isto é, um processo auto-educativo. Deve existir, por parte do professor, uma luta pela formação

integral da criança, desenvolvendo-se de forma holística e de um processo de auto-formação. Face ao objetivo geral deste DAPE a sensibilização por meio da aprendizagem significativa dos conteúdos de Formação Musical foi bastante satisfatória. Contudo, ainda existe uma percentagem de alunos pertencente à amostra participativa que erraram esta questão. Um argumento que pode esclarecer é o tempo de maturação e significação. Segundo os autores da aprendizagem significativa já mencionados na Revisão da Literatura (Ausubel e Coll) um factor que leva à aprendizagem por significação são os subsunçores. Estes subsunçores são uma vinculação substancial dos novos conhecimentos e conceitos com a bagagem cognitiva do indivíduo. Este novo conhecimento e conceito pode ter tido pouca significação devido à ausência de qualquer conhecimento prévio. Contudo, os alunos realizaram uma aprendizagem significativa devido à potencialidade do material didático e à disposição positiva do indivíduo em relação à aprendizagem.

2º Pergunta – Amostra participante

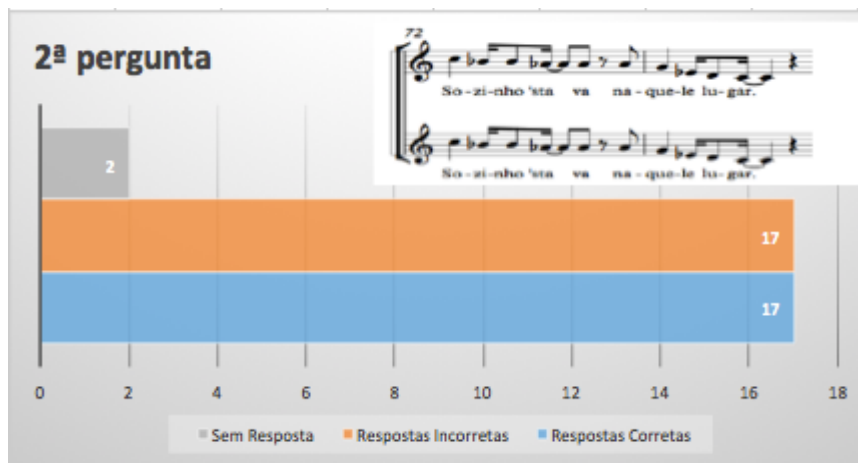


GRÁFICO 9 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA SEGUNDA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

2º Pergunta – Amostra não participante

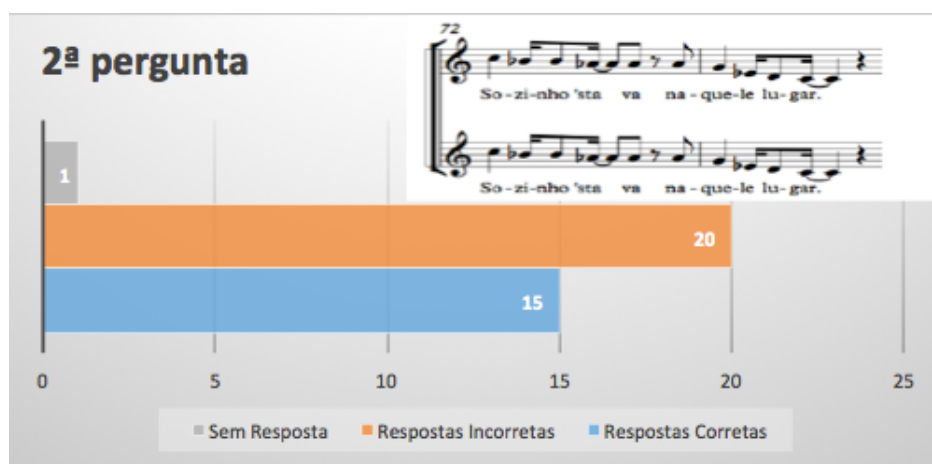


GRÁFICO 10 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA SEGUNDA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

Os gráficos demonstram que dos 36 alunos da amostra participante, 17 acertaram, 17 erraram e 2 alunos não sabiam. No que diz respeito à amostra não participante, 15 alunos acertaram, 20 erraram e 2 não sabiam. A escala de Dó menor natural pode ser confundida pelos alunos com a Escala *Blues* menor em dó. Aprender significa construir uma interpretação pessoal do

mundo com base na experiência pessoal e nas interações. O conhecimento está sempre sujeito a mudanças e surge em contextos com significado para o sujeito. Assim, a aprendizagem é um processo ativo de construção através da orientação do aluno no uso das suas competências para que resolva por si problemas concretos. A aprendizagem ocorre quando a informação é armazenada na memória de forma organizada e com significado para o sujeito. A amostra participante obteve o mesmo número de respostas corretas e erradas. Algumas crianças ficaram sensibilizadas e aprenderam por significação a Escala de Dó menor natural, outras não.

3º Pergunta – Amostra participante

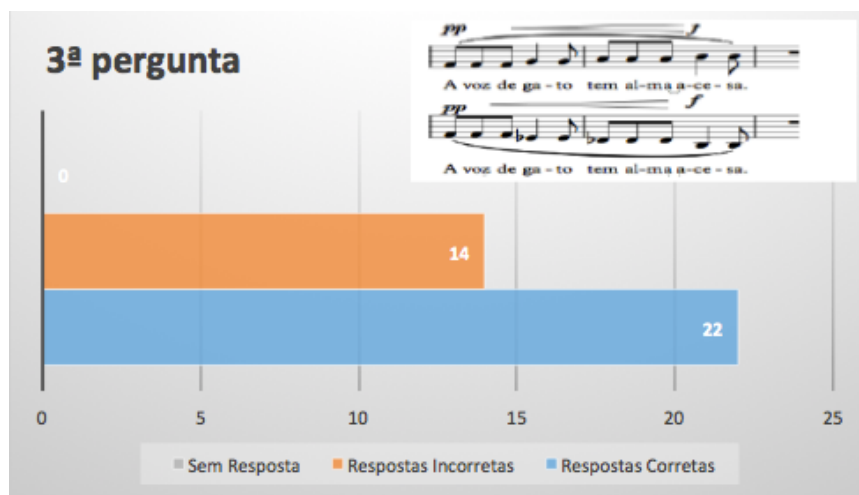


GRÁFICO 11 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA TERCEIRA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

3º pergunta- Amostra não participante

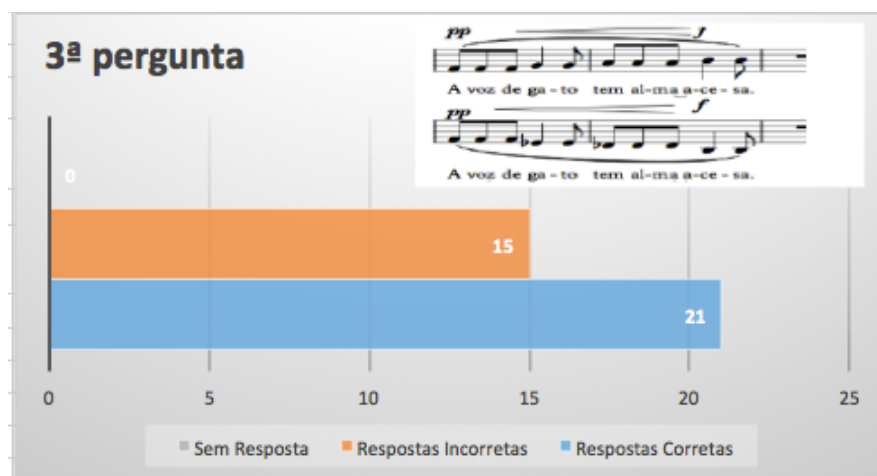


GRÁFICO 12 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA TERCEIRA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

Na análise dos gráficos é possível concluir que ambas as amostras tiveram um número maior de respostas corretas. A escala de tons inteiros (escala hexáfona) foi reconhecida pela maior parte de ambas as amostras. Este resultado poderá ser explicado na forma e peculiaridade da escala. A característica invulgar e não muito utilizada pelas crianças constitui o factor que os leva a demarcá-la. A característica exuberante faz com que seja possível descobrir o nome desta escala. A ausência deste conteúdo na aula de Formação Musical, devido à faixa etária dos alunos corrobora os resultados obtidos. Através da aprendizagem discriminativa os alunos conseguem descobrir a escala em que estão. Na aprendizagem por discriminação o aluno aprende a reconhecer, através da imitação e comparação. Como afirma Rodrigues (1999) este tipo de aprendizagem caracteriza-se por “coleccionar de competências, padrões tonais e padrões rítmicos que hão-de formar o vocabulário musical dos alunos, a base a partir do qual podem fazer novas descobertas musicais, formular novas ilações”. (Rodrigues, 1999, p.19).

A discriminação é um procedimento que condiciona uma resposta na presença de um estímulo e extingue-a na presença de outro. Esta aprendizagem pretende estabelecer relações funcionais entre a própria

atividade e parâmetros externos. Quando ocorre a aprendizagem por discriminação os estímulos são convertidos num conjunto de signos contextualizados. A discriminação implica uma aprendizagem por contrastes, e é por isso que o aluno aprende a distinção entre modo maior, menor natural e menor harmónico, entre a métrica binária, ternária e assimétrica, entre as funções tonais (tónica e dominante ou tónica, dominantes secundárias e tonicizações).

Através da discriminação os alunos pertencentes a ambas as amostras obtiveram um resultado satisfatório.

4º pergunta – Amostra participante



GRÁFICO 13 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA QUARTA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

4º pergunta- Amostra não participante

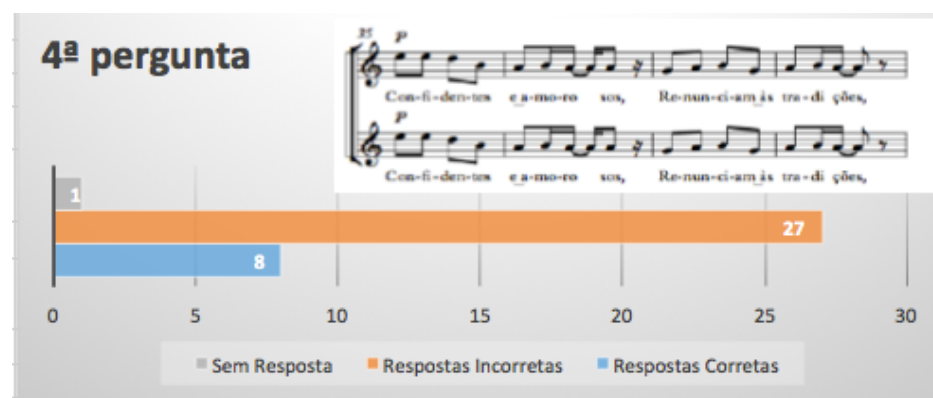


GRÁFICO 14 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA QUARTA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

Os gráficos demonstram que a amostra participante obteve um resultado muito superior à amostra não participante. De entre 36 alunos participantes 24 acertaram e somente 8 erraram. Na amostra não participante 27 erraram, 8 acertaram e 1 não sabia. A escala pentatônica foi aprendida de uma forma significativa pelas crianças participantes. Através de processos de significação, nomeadamente o texto e a utilização descendente da escala permitiu aos alunos conhecê-la e atribuir significado. Para Ausubel, o ser humano tem a grande capacidade de aprender sem ter de descobrir. Exceto em crianças pequenas, aprender por recepção é o mecanismo humano por excelência para aprender. O autor explicita as condições para aprendizagem significativa sublinhando o lado afetivo da questão. “A aprendizagem significativa requer não só que o material de aprendizagem seja potencialmente significativo, mas também que o aprendiz manifeste uma disposição para relacionar o novo material.” (Ausubel, 1968, pp.36 e 38).

Como foi referido na Revisão da Literatura a perspetiva de Novak & Gowin (1996) considera que os seres humanos pensam, sentem e agem. Qualquer evento educativo, é de acordo com este autor, uma ação para trocar significados (pensar) e sentimentos entre os alunos e professor. A aprendizagem significativa é acompanhada de uma experiência afetiva. A predisposição para aprender, colocada por Ausubel como uma das condições para a aprendizagem, está intimamente ligada com a vivência afetiva do aluno com o material didático e com o professor. A aprendizagem significativa subjaz à construção do conhecimento humano. Assim, a análise destes gráficos permite aferir que a vivência afetiva e a aprendizagem significativa estiverem em foco na amostra participante. Desta forma, os alunos ficaram sensibilizados com a escala pentatônica de uma forma construtivista e integrante.

5º Pergunta – Amostra participante

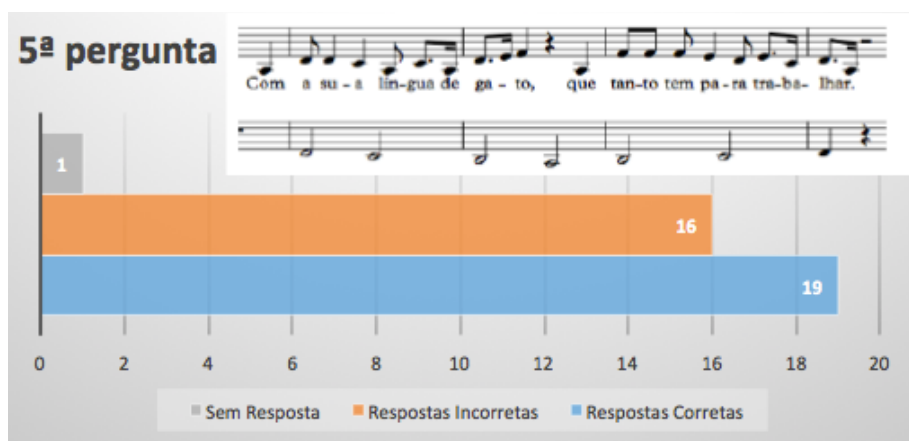


GRÁFICO 15 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA QUINTA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

5º pergunta – Amostra não participante



GRÁFICO 16 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA QUINTA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

De acordo com os gráficos relativos à 5ª pergunta, dos 36 alunos participantes, 19 alunos acertaram, 16 alunos erraram e 1 aluno não sabia. Na amostra não participante de 36 alunos, 9 acertaram, 26 erraram e 1 não sabia. É bastante evidente que os participantes que interpretaram o *Requiem para um gato* obtiveram melhores resultados. O número de alunos da amostra não participante que errou foi significativa. Novak e Gowin (1984, 1988, 1996) estabelecem uma relação triádica entre professor, materiais

didáticos e aluno. A estratégia de ensino-aprendizagem caracteriza-se por compartilhar significados entre aluno e professor, a respeito de conhecimentos veiculados por materiais educativos e didáticos. Os alunos da amostra participante mostraram uma disposição para aprender por significação o modo dórico. Se o compartilhar de significados não é alcançado, o professor deve apresentar de outro modo os significados subjacentes no material didático. O episódio de ensino fica consumado quando os significados dos materiais educativos do currículo são iguais entre o professor e o aluno.

O ensino requer reciprocidade de responsabilidades, porém aprender de maneira significativa é uma responsabilidade do aluno que não pode ser compartilhada pelo professor. Deste modo, é possível verificar que através de material didático fértil e rico o aluno aprende significativamente. Mais de metade da amostra participante acertou a correspondência através do *Requiem para um gato* ao contrário da amostra não participante.

A aprendizagem deve ser compreendida como um processo dinâmico, levando à participação integral do indivíduo, contínuo (presente do início ao fim da vida humana), global (todos os aspectos que constituem a personalidade são ativados), pessoal (intransferível) e gradativo.

6º Pergunta – Amostra Participante

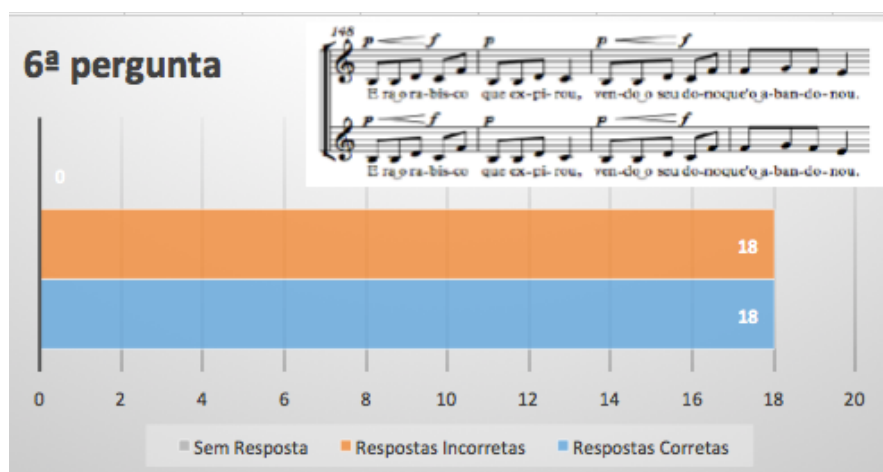


GRÁFICO 17 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA SEXTA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

6º pergunta – Amostra não participante

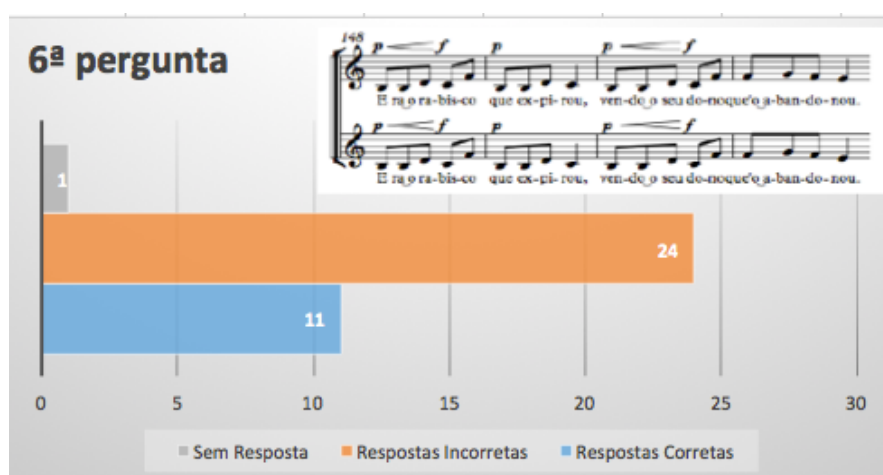


GRÁFICO 18 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA SEXTA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

Os gráficos demonstram que a amostra participante obteve um resultado igual. O número de respostas certas e erradas foi pariforme. De entre 36 alunos participantes 18 acertaram e 18 erraram. Na amostra não participante 24 alunos erraram, 11 acertaram e 1 não sabia. Como já foi referido ao longo desta dissertação aprender deve ser entendido como compreensão de significados relacionados às experiências anteriores e às vivências pessoais do alunos incentivando maior aprendizagem, desencadeando modificações de comportamento e contribuindo para a

utilização do que é aprendido em diferentes contextos. Ensinar e aprender com significado requerem interação, disputa, aceitação, rejeição, caminhos diversos, percepção das diferenças e busca constante de todos os envolvidos.

É importante desenvolver a relação afetiva do professor-aluno através do diálogo, na compreensão e na troca de experiências. De acordo com Gadotti “o aluno, com a sua experiência imediata num contexto cultural, participa na busca da verdade, ao confrontá-la com conteúdos e modelos expressos pelo professor.” (Gadotti, 1993, p.41)

Através da análise e descoberta as reações afetivas entre o professor e aluno levam a um constante interesse e partilha de conteúdos. A participação e a vivência musical leva à partilha de conhecimentos e à relação afetiva. As emoções são presents quando se busca conhecer, quando se estabelecem relações com objetos físicos. A relação professor-aluno necessita de ir além da transmissão do conteúdo e da aplicação de estratégias de ensino-aprendizagem, para que o aluno possa ser capaz de construir, reconstruir, elaborar e reelaborar conhecimentos. Para que ocorra a verdadeira aprendizagem é fundamental existir um relacionamente afetivo, isto é, uma interação afetiva.

7º Pergunta – Amostra participante

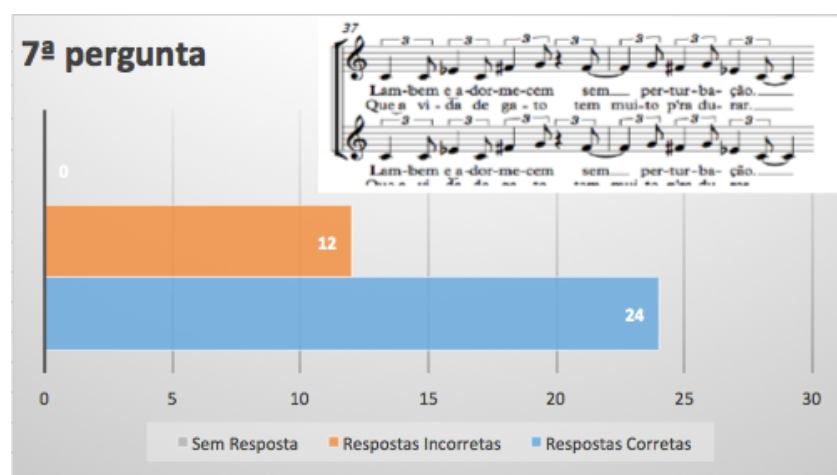


GRÁFICO 19 - RESULTADOS DA AMOSTRA PARTICIPANTE NA SÉTIMA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

7º pergunta – Amostra não participante

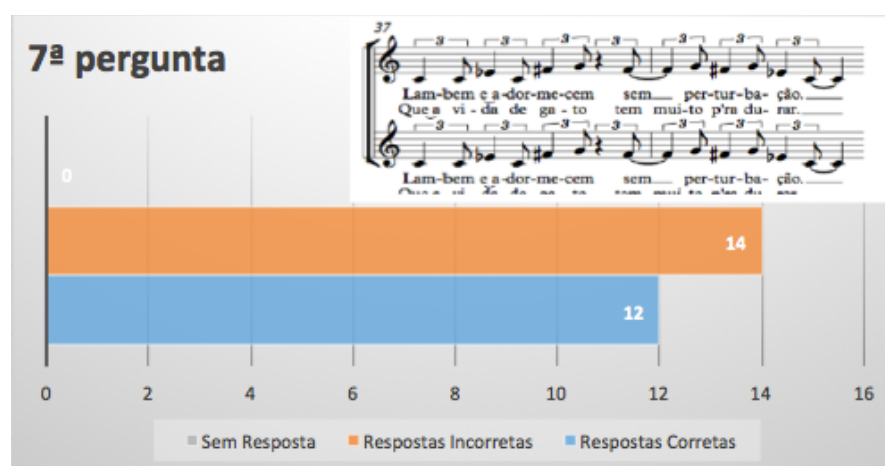


GRÁFICO 20 - RESULTADOS DA AMOSTRA NÃO PARTICIPANTE NA SÉTIMA PERGUNTA DOS QUESTIONÁRIOS POR CORRESPONDÊNCIA

Através da análise dos gráficos podemos concluir que a amostra participante obteve melhores resultados que a amostra não participante. Dos 36 alunos participantes, 24 acertaram e 12 erraram, enquanto que, na amostra não participante 12 acertaram e 14 erraram. A pesquisa bibliográfica responde claramente a estes resultados, podendo afirmar que a aprendizagem por significação sensibilizou os alunos para os conteúdos de Formação Musical. A escala presente nesta pergunta era a Escala *Blues* menor. Dada a característica e a cor desta escala os alunos envolveram-se e a aprendizagem por significação ocorreu de forma sólida e corrente. A aprendizagem significativa implica a interação entre a estrutura cognitiva prévia e o material utilizado pelo professor. Assim sendo, a interação traduz-se num processo de modificação constituindo o núcleo da aprendizagem significativa. O indivíduo constrói o conhecimento a partir das interações energéticas que ocorrem entre o ambiente e o pensamento, desenvolvendo uma aprendizagem construtivista, enfatizando o potencial da criança e o que ela já sabe.

O *Requiem para um gato* facilitou e alimentou as crianças para alguns conteúdos de Formação Musical. Em cada andamento são utilizados escalas e modos que são alvo dos conteúdos da disciplina de Formação Musical. Estes conteúdos são organizados e estruturados pela criança de forma significativa através da interpretação da obra coral, oferecendo um papel

ativo no processo de aprendizagem. O professor tem que buscar a melhor maneira de relacionar, explicitamente, os aspetos mais importantes dos conteúdos com o material didático. A escala *Blues* menor teve um impacto significativo na amostra participante, envolvendo o sujeito na construção do conhecimento.

CONCLUSÃO

A forma como os professores lidam com os alunos é decisiva no desenvolvimento de aspetos importantes para a promoção ou ampliação de habilidades sociais dos mesmos. Os *Currícula* são construídos com base nas metas e nos objetivos que os alunos devem alcançar e não com base nas competências que conseguem adquirir. O ensino da música está divorciado das vivências e do *fazer música*. Os professores são sobrecarregados de burocracia nesta sociedade do papel. A interação, a aprendizagem de forma construtiva, em aprender a falar antes de escrever está em vias de desaparecer.

A educação é um processo de desenvolvimento de habilidades, competências, atitudes e valores que criam capacidades nos indivíduos, para que enfrentem o futuro com criatividade, espírito dinâmico e empreendedor. Assiste-se no ensino da música “a um divórcio entre criadores e intérpretes”. (Caspurro, 2006,p.221) O aluno deve ter liberdade de expressão artística, construindo o conhecimento estético e musical. O professor é um elemento essencial no processo de aprendizagem, que contribui para a promoção dos conteúdos musicais na sala de aula, manifestando entusiasmo pelo conteúdo que lecciona e pela atividade docente, fazendo uso de uma diversidade de técnicas e estratégias. Deste modo, o docente não deve cair na rotina ou limitar-se a constatar o que outros já referiram, deve sim ser capaz de inovar procurando encontrar novas soluções sempre que lhe surja um problema ou obstáculo.

O *Requiem para um gato* articulou a tríade professor, aluno e material didático, desenvolvendo o processo de aquisição e organização de significados na estrutura cognitiva. A disposição dos alunos para relacionar o conhecimento e a potencialidade do material didático ter sido significativo desenvolveu o processo de assimilação e sensibilizou os alunos participantes para os conteúdos de Formação Musical. Através da aprendizagem significativa os alunos ficaram sensibilizados para os conteúdos de Formação Musical, a estrutura cognitiva ficou modificada através da estimulação e da

vivência socio-afetiva dos alunos. A criança experienciou e alimentou-se do material didático em causa proporcionando e facilitando a aprendizagem por significação. O conhecimento e o desenvolvimento da inteligência musical foi construído com base na experiência, a partir da ação do sujeito sobre a realidade. Um bom ensino deve ser construtivista, promover a mudança conceptual e facilitar a aprendizagem significativa. A estrutura cognitiva tende a organizar-se hierarquicamente em termos de nível de abstração, generalidade e inclusividade dos seus conteúdos. A emergência de significados para os materiais de aprendizagem reflete uma relação de subordinação à estrutura cognitiva. O *Requiem para um gato* é um material potencialmente significativo levando as crianças a estabelecer significados com as canções aprendidas em cada andamento. A aquisição de significados e a interação social são indissociáveis, na perspectiva de Vygotsky, visto que os significados são construídos socialmente. A aprendizagem significativa, por definição, envolve aquisição/construção de significados. É no curso da aprendizagem significativa que o “significado lógico se transforma em significado psicológico”. (Ausubel, 1963, p.58) A aprendizagem significativa depende da interação social, de troca de significados via interação social.

Com este DAPE espero ter contribuído para o ensino da música levando a criança a interagir e a participar ativamente no processo de ensino-aprendizagem. Os conceitos são aprendidos como uma realidade conhecida das crianças. Apreender o significado do conceito consiste em compreender quais são os atributos que o distinguem ou identificam. Na educação tradicional há uma certa tendência para se pretender ensinar a criança a falar antes de perceber o que ouve, ensiná-la a ler antes de saber falar, ensiná-la a escrever antes de lhe permitir experimentar os materiais. Esta dissertação pretendeu contribuir para a estimulação e o enriquecimento do racional, levando a criança a interagir, experimentar, pensar, sentir e agir. Como afirma Stake, “the knowledge is constructed, not discovered”. (Stake, 1994, p.38) A missão de cada educador é (des)orientar os alunos e construir o sentido artístico.

BIBLIOGRAFIA

Ausubel, D. P. (2003) *Aquisição e Retenção de Conhecimentos: Uma Perspectiva Cognitiva*. Lisboa: Plátano.

Ausubel, D.P. (1963). *The psychology of meaningful verbal learning*. New York, Grune and Stratton.

Ausubel, D.P. (1968). *Educational psychology: a cognitive view*. New York, Holt, Rinehart and Winston.

Ausubel, D.P., Novak, J.D. & HANESIAN, H. (1980). *Psicologia educacional* in *Educational psychology: a cognitive view*. (Eva Nick et al., Trad.), 2ª Edição. Rio de Janeiro: Interamericana.

Batalha, Ana Paula & Xarez, Luís. (1999) *Sistemática da dança I – projeto taxonómico*. C. Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.

Bell, J. (2010). *Como realizar um projeto de investigação*. (Maria João Cordeiro, Trad.), 5ª Edição. Lisboa: Gradiva.

Bogdan, R., Biklen, S., (1994). *Investigação Qualitativa em Educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.

Carmo, H. & Ferreira, M.M. (1998). *Metodologia de investigação: Guia para Auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.

Coll, C. (1995). *Aprendizagem escolar e construção do conhecimento*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Dewey, J. (1899). *The school and society*. In: middle works of John Dewey. Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 1976. vol. 1, p. 1-109.

Dewey, J. (1916). John Dewey to Horace M. Kallen, 1 July 1916, Horace M. Kallen papers, American Jewish Archives, Hebrew Union College, Cincinnati.

Esteves, L. M. (2008). Visão panorâmica da Investigação-Ação, in *Coleção Infância*, Vol.13. Porto: Porto Editora Lda.

Freixo, M. J. V. (2011). Metodologia Científica: Fundamentos, Métodos e Técnicas. Lisboa: Instituto Piaget.

Freixo, M.J. (2006). Teorias e Modelos de Comunicação. Lisboa. Instituto Piaget.

Gadotti, M. (1993). Histórias das Idéias Pedagógicas. São Paulo: Ática.

Gardner, H. (2011). Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. 3ª Edição. Basic Books: Nova Iorque.

Gordon, E. (1980). *Teoria da Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em Idade Pré-Escolar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (2008).

Grawitz, M. (1993). Méthodes des Sciences Sociales. Paris: Éditions Dalloz.

Guilbert, C. G.; Fritsch, L. (1995). *Se former à l'enseignement musical. Approches didactique et pédagogique*. Paris: Armand Colin.

Kilpatrick, W. H. (1951). Philosophy of Education. New York: Macmillan.

Ministério da Educação – DEB (Ed.), 3ª Edição (2007). *Orientações Curriculares para a Educação de Infância*. Lisboa: Autor.

Moreira, M. A. (1999). A Teoria de Ausubel in *Aprendizagem Significativa*. Brasília: Editora UnB.

Negreiros, Vasco (2002) *Introdução às Figuras da Retórica Poético-Musical*. Aveiro: Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago.

Novak, J.D. & Gowin, D.B. (1984). Learning how to learn. Cambridge, Cambridge University Press.

Novak, J.D. & Gowin, D.B. (1988). Aprendiendo a Aprender. Barcelona: Martínez Roca.

Novak, J.D. e Gowin, D.B. (1996). *Aprender a aprender*. Lisboa, Plátano Edições Técnicas. Tradução para o português de Carla Valadares, do original *Learning how to learn*.

Palheiros, Graça B. (1993). *Educação Musical no Ensino Preparatório: Uma Avaliação do Currículo*. Lisboa: Edição APEM.

Peixinho, J. (1992). *Música Viva para uma Sociedade Viva*. Ensino Artístico (2.ª ed., pp. 67-82). Porto: Edições ASA.

Schoenberg, A. (2001), *Harmonia*. (M. Maluf, Trad.) São Paulo: UNESP.

Sousa, M. J & Baptista, C. S. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios segundo Bolonha*. Lisboa: Pactor–Edições de Ciências Sociais e Política Contemporânea.

Spodek, B. (2002). *Manual de investigação em Educação de Infância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Tuckman, Bruce W. (2012). *Manual de Investigação em Educação – Metodologia para conceber e realizar o processo de investigação científica*. (António Rodrigues-Lopes, Trad.), 5ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Weller, W. e Pfaff, N. (2010). *Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação – Teoria e Prática*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Rilke, R. M. (2002). *Mitsou - Quarenta Desenhos de Balthus*. Lisboa: Relógio d'água.

Artigos:

Rodrigues, H. (2006). A Educação e a Música no divã - "nóias", paranóias, dogmas e paradigmas - seguido de apontamento sobre uma "gota no oceano", *Revista de Educação Musical da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 121 - 123 , pp. 61-79 (com Paulo M. Rodrigues).

Lemos, Evelyse dos Santos. (2006). A Aprendizagem Significativa: estratégias facilitadoras e avaliação. In: *Dossiê do I Encontro Nacional de Aprendizagem Significativa*. Série Estudos, UCDB, n. 21, p. 53-66, junho. Campo Grande-MS.

Moreira, M. A. (2003). Linguagem e aprendizagem significativa. In: *// Encontro Internacional: Linguagem, Cultura e Cognição*. Mesa redonda Linguagem e Cognição na Sala de Aula de Ciências. Belo Horizonte, MG, Brasil, 16-18/jul/2003. Disponível em www.if.ufrgs.br/~moreira.

Palheiros, G. B. (1998). "Jos Wuytack, Músico e Pedagogo" in *Associação Portuguesa de Educação Musical – Metodologias comparadas de Educação Musical: abordagens*, Boletim nº98, Julho/Setembro 1998. (pp.16-24).

Paparet, S. (2008). A máquina das crianças, repensando a escola na era da informática. Porto alegre: Artmed.

Rodrigues, H. (1998) Pequena crónica sobre notas de rodapé na Educação Musical – reflexões a propósito da teoria da aprendizagem musical, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 99, 15-25.

Sanches, I. (2005). Compreender, agir, mudar, incluir. Da investigação-acção à educação inclusiva. *Revista Lusófona de Educação*, 5, 127-142.

Stake, R. E. (Outono de 1994). Composition and Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 122, pp. 31 - 44.

The Importance of Music, A National for Music Education, Department for Education (2011). Plano Curricular apresentado para a educação musical na Inglaterra.

Torres, R. M. (1998). *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*. Contribuição da Metodologia Kodály. Lisboa: Editorial Caminho.

Teses de Doutoramento:

Caspurro, H., *Efeitos da Aprendizagem da Audição da Sintaxe Harmónica no Desenvolvimento da Improvisação* (tese de doutoramento não publicada), Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2006

ANEXOS

Anexo 1 - Partitura geral para coro infantil, piano e quarteto de cordas

Requiem para um gato
baseado no livro "Mitsou - quarenta desenhos de Balthus"
Pintura de Balthazar Klossowski e Texto de Reiner M. Rilke

Rafael Araújo (1992*)

Allegro (♩=110)

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the Coro (Chorus), both of which are empty. The bottom three staves are for the strings: Violino 1, Violino 2, and Viola/Violoncelo. The Violino 1 and Violino 2 staves are in treble clef, and the Viola and Violoncelo staves are in bass clef. The time signature is 2/4. The tempo is Allegro (♩=110). The string parts begin with a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The Viola and Violoncelo parts have a more complex, syncopated rhythm.

Allegro (♩=110)

Piano

The second system of the musical score consists of a single staff for the Piano. The tempo is Allegro (♩=110) in 2/4 time. The Piano staff is empty.

7

Solo

Coro

To-dos os ga-tos sa-bem, Que ser ga-to é ser

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp

pp

pp

pizz.

mf

The musical score is written for a vocal solo and an ensemble. The Coro (Chorus) part features a solo section starting at measure 7, with the lyrics 'To-dos os ga-tos sa-bem, Que ser ga-to é ser'. The Vno. 1, Vno. 2, and Vla. parts are marked with a piano (pp) dynamic. The Vc. part is marked with a pizzicato (pizz.) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Pno. part is marked with a piano (pp) dynamic. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

12

Coro

fú-til miau, To-dos os ga-tos sa-bem, que o seumun-do é sem pre i-gual.

Vno. 1

pizz. arco

pp *f*

Vno. 2

pizz. arco

pp *f*

Vla.

pizz. arco

f *pp* *f*

Vc.

arco pizz.

f *mf* *f*

Pno.

The musical score is for a vocal ensemble (Coro) and an instrumental ensemble. The vocal part consists of five staves. The instrumental part includes Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal melody is in Portuguese. The instrumental parts provide accompaniment with various dynamics and articulations.

Coro

f

Os ga - tos são só ga - tos, no seu mun-do de fi - dal-gos miau, _

Coro

f

Vno. 1

mf

f

Vno. 2

p

f

Vla.

p

f

Vc.

arco

mf

f

Pno.

Andante

21

Coro

Pen-sa-mos que ve - ne-ram, com o ins - tin - to a - ni - mal.

Vno. 1

sul pont.

fpp

Vno. 2

p

sul pont.

fpp

Vla.

p

sul pont.

fpp

Vc.

mf

sul pont.

fpp

Pno.

Andante

Detailed description of the musical score: The score is for measures 21-24. The vocal part (Coro) has the lyrics 'Pen-sa-mos que ve - ne-ram, com o ins - tin - to a - ni - mal.' The instrumental parts include Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include p (piano), mf (mezzo-forte), and fpp (fortissimo-pianissimo). The Piano part has a 'sul pont.' marking at measure 24. The score is written in G major and 4/4 time.

Allegro

25

Coro

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Allegro

30

Coro

Vno. 1

arco

ff

Vno. 2

arco

ff

Vla.

arco

ff

Vc.

arco

ff

8^{va}

Pno.

35 *p*

Coro

Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções, Os cães mes-mo

p

Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções, Os cães mes-mo

Vno. 1

pp

Vno. 2

pp

Vla.

pp

Vc.

mf

Pno.

40

Coro

re - ce - o - sos, ha - bi - tam nos co - ra ções. Ro - de - a - dos

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

f

f

f

f

44

Coro

de ca - rí - cias, 'stra-nhas for-mas de men-tir, A - per-tam-nos

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for measures 44 through 47. The vocal parts (Coro) are in G major and 4/4 time, with lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Vno. 1, Vno. 2, Vla., Vc., and Pno.) are also in G major and 4/4 time. The piano part is currently silent, indicated by whole rests.

48

Coro

bem o pei- to, e de-sa-tam a fu gir _____ Mi-au Mi-au

bem o pei- to, e de-sa-tam a fu gir _____

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for a choir and a string ensemble. The vocal parts (Coro) are in a soprano and alto range, with lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Vno. 1, Vno. 2, Vla., Vc., Pno.) are in 3/4 time and feature various musical notations including notes, rests, and accidentals. The piano part (Pno.) is in the right and left hands, with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

55

Coro

Mi-au Mi-au Mi-au Mi-au Mi-au Mi-au

Mi-au Mi-au

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp

pp

pp

pp

ff

o 11 p

64

Coro

Tê-rá o Ho-mem vis-to_ o cre-pús-cu-lo fe

Vno. 1

pp

Vno. 2

pp

Vla.

pp

Vc.

pizz.

mf

Pno.

pp

71

Coro

li-no, miau_ Ga-to mi-a de di-a, e a-ta - ca co- mo in-qui - li-no.

Coro

Vno. 1

pizz. arco

pp *f*

Vno. 2

pizz. arco

pp *f*

Vla.

pizz. arco

f *pp* *f*

Vc.

arco pizz.

f *mf* *f*

Pno.

76 *f*

Coro

f

E ra o ga-to Lu-na, que mor-reu com ci-ú - me de cão. — A lá-gri-ma ca-

Vno. 1

mf *f*

Vno. 2

p *f* *p*

Vla.

p *f* *p*

Vc.

arco *mf* *f* *mf*

Pno.

Andante

81

Coro

iu-lhe, com tan-ta a - fei-ção.

Vno. 1

sul pont.

fpp

Vno. 2

sul pont.

fpp

Vla.

sul pont.

fpp

Vc.

sul pont.

fpp

Pno.

Andante

Tempo primo

86

Coro

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Tempo primo

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

91

Coro

f Lu-na re-co-nhe

f Lu-na re-co-nhe

Vno. 1

arco pizz. arco

f *f* *ff* *mf*

Vno. 2

arco pizz. arco

f *f* *ff* *p*

Vla.

arco pizz. arco

f *f* *ff* *p*

Vc.

arco pizz. arco

f *f* *ff* *mf*

Pno.

97

Coro

ceu__Que os ga tos vi-vem sem a mor, Num mun-do cir-cuns - cri-to__ de prin

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

ceu__Que os ga tos vi-vem sem a mor, Num mun-do cir-cuns - cri-to__ de prin

ceu__Que os ga tos vi-vem sem a mor, Num mun-do cir-cuns - cri-to__ de prin

f

f

p

f

p

f

mf

102

Coro

cí - pio e de dor.

Vno. 1

pizz.
mf

Vno. 2

pizz.
mf

Vla.

pizz.
mf

Vc.

pizz.
mf

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 20, starting at measure 102. The score is for a chamber ensemble consisting of a Coro (Soprano and Alto), Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Piano. The vocal parts (Coro) sing the lyrics 'cí - pio e de dor.' in measures 102 and 103. The instrumental parts (Vno. 1, Vno. 2, Vla., Vc.) play a rhythmic figure in a pizzicato (pizz.) style, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part (Pno.) plays chords in measure 102 and rests in measures 103, 104, and 105. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

106

Coro

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Pno.

arco pizz.

arco

f

ff

Detailed description: This is a page of a musical score, page 21, starting at measure 106. The score is for a string quartet and piano. The parts are: Coro (two staves), Vno. 1, Vno. 2, Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The Vno. 1, Vno. 2, Vla., and Vc. parts all begin in measure 106 with a pizzicato (pizz.) articulation and a forte (f) dynamic. In measure 107, they switch to arco (arco) articulation and remain forte (f). In measure 108, they reach fortissimo (ff). The Pno. part is silent throughout the measures shown. The Coro part is also silent throughout the measures shown.

II.

A ignorância dos gatos com os Homens

Allegretto ♩=100

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

Allegretto ♩=100

Piano

9

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Measure 9: Coro (Vocal parts) and Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc. are silent. Pno. is silent.

Measure 10: Coro (Vocal parts) and Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc. are silent. Pno. is silent.

Measure 11: Coro (Vocal parts) and Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc. are silent. Pno. is silent.

Measure 12: Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play. Dynamics: *mf* for Vln. 1, Vln. 2, and Vla.; *p* for Vc. Articulation: *>* for Vc.

Measure 13: Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play. Dynamics: *mf* for Vln. 1, Vln. 2, and Vla.; *mf* for Vc.

Measure 14: Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play. Dynamics: *f* for Vln. 1, Vln. 2, and Vla.; *f* for Vc.

Measure 15: Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play. Dynamics: *f* for Vln. 1, Vln. 2, and Vla.; *f* for Vc.

Allegro ♩=160

16

Coro

So - mos ga-tos

So - mos ga-tos

Vln. 1

pp

f

pizz.

Vln. 2

pp

f

pizz.

Vla.

pp

f

pizz.

Vc.

f

pizz.

Allegro ♩=160

Pno.

Coro

de ver-da-de, ven - do sem-pre a li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-memsem ma-gi-a,

de ver-da-de, ven - do sem-pre a li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-memsem ma-gi-a,

The Coro part consists of two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is identical on both staves. The lyrics are written below each staff.

Vln. 1

First violin part, treble clef, one sharp key signature. The staff contains five measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note and a half note, with a fermata over the half note.

Vln. 2

Second violin part, treble clef, one sharp key signature. The staff contains five measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note and a half note, with a fermata over the half note.

Vla.

Viola part, alto clef, one sharp key signature. The staff contains five measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note and a half note, with a fermata over the half note.

Vc.

Violoncello part, bass clef, one sharp key signature. The staff contains five measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note and a half note, with a fermata over the half note.

Pno.

Piano part, grand staff (treble and bass clefs), one sharp key signature. The staff contains five measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note and a half note, with a fermata over the half note.

28 **accel.**

Coro

o a - mor é u - ma a - ler - gi - a.

o a - mor é u - ma a - ler - gi - a.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

ff **arco** **fff**

ff **arco** **fff**

ff **arco** **fff**

ff **arco** **fff**

accel.

34 - - - - -

Coro

p *f* *p*

Ho - mens so-nham que tu-do mu - da,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for a full orchestra and a vocal chorus. It consists of six staves. The top two staves are for the Chorus (Coro), with lyrics in Portuguese. The next four staves are for the string section: Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The bottom staff is for the Piano (Pno.). The score covers measures 34 to 37. Measures 34-37 show a crescendo from piano (p) to forte (f) and back to piano (p). The lyrics 'Ho - mens so-nham que tu-do mu - da,' are under the vocal parts. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

40

p *f* *p* *f* *p*

Coro

e não con - tam ne nhu-ma a ju - da. Sem - pre a-fá - veis e ze - lo - sos,

p *f* *p* *f* *p*

e não con - tam ne nhu-ma a ju - da. Ho - mens so-nham que tu-do mu - da,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for a choir and piano. The choir part (Coro) consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part (Pno.) consists of two staves, each with a treble and bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The choir part has dynamics p, f, p, f, p. The piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines. The lyrics are in Portuguese and are written below the choir staves.

44 *p* *f*

Coro

cui-dam dos ga - tos pe - ca - mi - no - sos.

p *f*

e não con - tam ne-nhu-ma a-ju - da.

Vln. 1

mf *expressivo*

sul tasto

Vln. 2

mf *expressivo*

sul tasto

Vla.

mf *expressivo*

sul tasto

Vc.

mf *expressivo*

Pno.

The musical score is for a choir and orchestra. The choir part consists of two staves with lyrics in Portuguese. The orchestra includes Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Piano. The score is in 4/4 time and features a crescendo from piano to forte in the choir. The instrumental parts enter in measure 44 with a mezzo-forte dynamic and expressive markings.

48

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 48-53 is as follows:

- Coro:** Two staves, both containing whole rests for all six measures.
- Vln. 1:** Treble clef. Measures 48-52 contain eighth-note patterns with accents. Measure 53 contains a whole rest.
- Vln. 2:** Treble clef. Measures 48-52 contain eighth-note patterns with ties and slurs. Measure 53 contains a whole rest.
- Vla.:** Alto clef. Measures 48-52 contain eighth-note patterns with ties and slurs. Measure 53 contains a whole rest.
- Vc.:** Bass clef. Measures 48-52 contain eighth-note patterns with ties and slurs. Measure 53 contains a whole rest.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs). Measures 48-52 contain whole rests. Measure 53 contains a whole rest in the bass staff and a quarter note in the treble staff.

54

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

espressivo
mf

pp

pp

pp

pp

sul tasto

sul tasto

sul tasto

sul tasto

60

Coro

p *f* *p* *p* *f*

Ga-ti-nho ao pei-to a re-ce-ber, ca - rí - cias lim - pas

Ga-ti-nho ao pei-to a re-ce-ber, ca - rí - cias lim - pas

Vln. 1

ord.
fp

Vln. 2

ord.
fp

Vla.

ord.
fp

Vc.

ord.
fp

Pno.

65

p *f* *p* *p* *f*

Coro

a a-dor me-cer. Quan-do tem fo-me é só mi-ar, a co-mi-da vem

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

69

Coro

pa-r'o sal- var.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

The musical score is for measures 69 through 73. The Coro (Chorus) consists of two parts, both singing the lyrics 'pa-r'o sal- var.' in measures 69, 70, 71, and 72. The instrumental ensemble includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). In measures 69 and 70, the instrumental parts are mostly silent, with some activity in the Piano part. In measure 71, the instrumental parts remain silent. In measure 72, the instrumental parts remain silent. In measure 73, the Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello parts enter with a forte (f) pizzicato (pizz.) sound, playing a short melodic phrase. The Piano part continues its active line from the previous measures, featuring chords and moving lines in both staves.

74

Coro

So - mos ga-tos de ver-da-de,

So - mos ga-tos de ver-da-de,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

79

Coro

Two staves of music for the Coro (Chorus). The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: ven - do sem-pre a li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-mem sem ma-gi-a, o a-mor é u. The second staff is identical to the first.

ven - do sem-pre a li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-mem sem ma-gi-a, o a-mor é u

ven - do sem-pre a li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-mem sem ma-gi-a, o a-mor é u

Vln. 1

First staff for Violin 1 (Vln. 1). It features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes marked with a fermata.

Vln. 2

Second staff for Violin 2 (Vln. 2). It features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes marked with a fermata.

Vla.

Staff for Viola (Vla.). It features an alto clef and a key signature of one sharp. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes marked with a fermata.

Vc.

Staff for Violoncello (Vc.). It features a bass clef and a key signature of one sharp. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes marked with a fermata.

Pno.

Staff for Piano (Pno.). It features a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The staff is currently empty, indicating no music is written for the piano in this section.

84

ma a - ler-gi- a.

Coro

ma a - ler-gi- a.

Vln. 1

arco

ff

fff

Vln. 2

arco

ff

fff

Vla.

arco

ff

fff

Vc.

arco

ff

fff

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 16, starting at measure 84. The score is for a full orchestra and a vocal ensemble. The vocal parts (Coro) are in the top two staves, with lyrics 'ma a - ler-gi- a.'. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are in the middle staves, marked 'arco' and featuring dynamic markings 'ff' and 'fff'. The piano part (Pno.) is in the bottom staff and is silent throughout the measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The measures are numbered 84 through 90.

91

Coro

p *f* *p* *p* *f*

Vi-vem num mun-do que é só seu, an-dam com o ra - bo

Vi-vem num mun-do que é só seu, an-dam com o ra - bo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for measures 91 to 94. The Coro (Chorus) part consists of two staves, both with the same melody and lyrics: "Vi-vem num mun-do que é só seu, an-dam com o ra - bo". The dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte) with hairpins. The instrumental parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). Vln. 1, Vln. 2, and Vc. have a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Vla. has a similar pattern but with a different rhythm. The Pno. part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

96

p — *f* *p* *p* — *f*

pa-ra o céu. Com os bi-go-des sem-pre ar-ran-ja - dos, chei-ram e tro - çam

Coro

pa-ra o céu. Com os bi-go-des sem-pre ar-ran-ja - dos, chei-ram e tro - çam

p — *f* *p* *p* — *f*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for page 18, measures 96-99. It features a chorus (Coro) with two vocal parts, each with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "pa-ra o céu. Com os bi-go-des sem-pre ar-ran-ja - dos, chei-ram e tro - çam". The vocal parts are marked with dynamics *p* (piano) and *f* (forte) and include crescendo and decrescendo hairpins. The instrumental parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The piano part is the most complex, featuring a dense harmonic accompaniment with chords and moving lines in both staves. The other instrumental parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are currently empty, indicated by a horizontal line with a fermata.

100

Coro

po-bres coi-ta - dos.

po-bres coi-ta - dos.

Vln. 1

mf *expressivo*

sul tasto

Vln. 2

mf *expressivo*
sul tasto

Vla.

mf *expressivo*

sul tasto

Vc.

mf *expressivo*

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 19, starting at measure 100. The score is for a chamber ensemble consisting of two vocal parts (Coro), two violins (Vln. 1 and Vln. 2), a viola (Vla.), a cello (Vc.), and a piano (Pno.). The vocal parts have the lyrics 'po-bres coi-ta - dos.' written below them. The instrumental parts have various performance markings. Vln. 1 and Vln. 2 are marked 'mf espressivo' and 'sul tasto'. Vla. and Vc. are also marked 'mf espressivo' and 'sul tasto'. The piano part has a complex texture with many accidentals in the first measure, while the other measures are mostly rests.

105

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

mf

expressivo

Detailed description of the musical score: The score is for measures 105 through 110. The Coro part consists of two staves, both of which are silent throughout. Vln. 1 plays a melodic line with accents in measures 105-108, then rests in 109-110. Vln. 2 plays a harmonic line with slurs in measures 105-108, then rests in 109-110. Vla. plays a melodic line with slurs in measures 105-108, then rests in 109-110. Vc. plays a melodic line with slurs in measures 105-108, then rests in 109-110. Pno. is silent in measures 105-108. In measure 109, Pno. enters with a complex chordal texture in both hands, marked *mf* and *expressivo*. In measure 110, Pno. continues with a similar texture, marked *mf* and *expressivo*.

111

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp

fp

pp

fp

pp

fp

pp

fp

sul tasto

ord.

sul tasto

ord.

sul tasto

ord.

sul tasto

ord.

117

p *f* *p* *p* *f*

Coro

Ig - no ram sem-pre no seu ca - mi - nho, quem os a - ma com_ ca - ri - nho.

Ig - no ram sem-pre no seu ca - mi - nho, quem os a - ma com_ ca - ri - nho.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for page 22, measures 117-120. It features a Coro (Chorus) with two vocal parts and a Piano (Pno.) accompaniment. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are currently blank. The piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

121

p *f* *p* *p* *f*

Coro

Nun ca re - ve - lam as suas ma - nhas, no ca - lor das su - as en - tra - nhas.

Nun ca re - ve - lam as suas ma - nhas, no ca - lor das su - as en - tra - nhas.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

125

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

f

130

Coro

So - mos ga-tos de ver-da-de, ven - do sem-pre a

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for six parts: Coro (Chorus), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The score covers measures 130 to 134. The Coro part has lyrics: 'So - mos ga-tos de ver-da-de, ven - do sem-pre a'. The instrumental parts feature various rhythmic patterns and accidentals.

135

Coro

li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-memsem ma-gi-a, o a-mor é u-ma a - ler-gi-a.

li - ber-da-de, Ve-mos o Ho-memsem ma-gi-a, o a-mor é u-ma a - ler-gi-a.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

140

Coro

Vln. 1

arco

ff

fff

Vln. 2

arco

ff

fff

Vla.

arco

ff

fff

Vc.

arco

ff

fff

Pno.

148

p *f* *p* *p* *f*

Coro

E-ra o ra-bis-co que ex-pi rou, ven-do o seu do - no que'o a-ban do-nou.

E-ra o ra-bis-co que ex-pi rou, ven-do o seu do - no que'o a-ban do-nou.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for page 28, measures 148-151. It features a Coro (Chorus) with two vocal parts, each with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "E-ra o ra-bis-co que ex-pi rou, ven-do o seu do - no que'o a-ban do-nou." The vocal parts are marked with dynamics *p* (piano) and *f* (forte). The instrumental parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

152

p *f* *p* *p* *f*

Coro

A - té ao lei - to da su - a mor - te cho-rou tris.-ti - nho da su - a sor - te.

A - té ao lei - to da su - a mor - te cho-rou tris.-ti - nho da su - a sor - te.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for page 29, starting at measure 152. It features a Coro (Chorus) with two vocal parts and a Piano (Pno.) accompaniment. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are currently silent, indicated by rests. The piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

156

Coro

Vln. 1

mf espressivo

Vln. 2

sul tasto

mf espressivo

sul tasto

Vla.

mf espressivo

sul tasto

Vc.

mf espressivo

Pno.

The musical score for measures 156-161 is as follows:

- Coro:** Two staves, both containing whole rests for all six measures.
- Vln. 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with accents, marked *mf* espressivo.
- Vln. 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The part is marked *mf* espressivo and sul tasto, featuring sustained chords and dyads.
- Vla.:** Alto clef, key signature of one sharp (F#). The part is marked *mf* espressivo and sul tasto, featuring sustained chords and dyads.
- Vc.:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). The part is marked *mf* espressivo and sul tasto, featuring sustained chords and dyads.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#). Both staves contain whole rests for all six measures.

162

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

mf *expressivo*

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for the Coro, both containing whole rests. The next four staves are for the strings: Vln. 1 (treble clef), Vln. 2 (treble clef), Vla. (alto clef), and Vc. (bass clef). In measures 162-163, Vln. 1 plays eighth notes with accents, Vln. 2 plays dotted half notes with slurs, Vla. plays dotted half notes with slurs, and Vc. plays dotted half notes with slurs. From measure 164 onwards, these parts are silent. The Piano part (grand staff) is silent in measures 162-163. In measure 164, it begins with a complex chordal texture. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays dense chords. The dynamic marking *mf* and the instruction *expressivo* are placed above the first measure of the piano part.

168

Coro

p — *f* *p*

Mi-ou de no-vo e nin-guém ou-viu,

p — *f* *p*

Mi-ou de no-vo e nin-guém ou-viu,

Vln. 1

sul tasto

pp

ord.

fp

Vln. 2

sul tasto

pp

ord.

fp

Vla.

sul tasto

pp

ord.

fp

Vc.

sul tasto

pp

ord.

fp

Pno.

The musical score is written for a full orchestra and chorus. The top two staves are for the Coro (Chorus), with lyrics in Portuguese. The middle four staves are for the string section: Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The bottom staff is for the Pno. (Piano). The score is divided into measures 168 through 175. Measures 168-171 feature the Coro singing, with dynamics *p*, *f*, and *p* indicated. Measures 172-175 show the instrumental accompaniment, with dynamics *pp* and *fp* indicated for the strings. The Pno. part begins in measure 172.

174

p *f* *p* *f* *p*

Coro

po-bre sem al -ma as-sim su cum-biu. E - le mor reu sem nun ca pen-sar,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for page 33, measures 174-177. It features a Coro (Chorus) with two vocal staves and a piano accompaniment for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Pno. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and chords in the left hand.

178 *p* *f*

que ser ga-to não é só mi-ar.

Coro

p *f*

que ser ga-to não é só mi-ar.

Vln. 1

pizz. *f*

Vln. 2

pizz. *f*

Vla.

pizz. *f*

Vc.

pizz. *f*

Pno.

The musical score is for page 34, measures 178-182. It features a vocal part (Coro) and instrumental parts for Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Piano. The vocal parts have lyrics 'que ser ga-to não é só mi-ar.' and dynamic markings *p* and *f*. The instrumental parts have dynamic markings *f* and *pizz.* (pizzicato). The piano part has a complex bass line with chords and single notes.

183

Coro

So - mos ga-tos de ver-da-de, ven - do sem-pre a li - ber-da-de,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

188

Coro

Ve-mos o Ho-mem sem ma-gi-a, o a-mor é u-ma a - ler-gi-a.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

arco

ff

arco

ff

arco

ff

arco

ff

193

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 193-197 is as follows:

- Measures 193-196:** The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are marked with a *fff* dynamic. The Coro part consists of two staves, both of which are rests.
- Measure 197:** The string parts continue with a *fff* dynamic. The Coro part enters with a *fff* dynamic, playing a chordal figure in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

198

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 198-200 is as follows:

- Measure 198:** Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play a chord of D4, F#4, A4, and C5. The Coro part is silent.
- Measure 199:** Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play a chord of D4, F#4, A4, and C5. The Coro part is silent.
- Measure 200:** Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. play a chord of D4, F#4, A4, and C5. The Coro part enters with a vocal line: D4, F#4, A4, C5. The Pno. part features a complex chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand.

III.

A liberdade dos gatos

in Blues ♩=100

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Piano

1ª vez - Solo

2ª vez- Coro

Coro

1ª vez - Solo

2ª vez- Coro

Li-vres são os ga - tos on-

Li-vres são os ga - tos on-

Vln. 1

mf

Vln. 2

mf

Vla.

mf

Vc.

pizz.

*f*Impro. C⁷

Pno.

Coro

- de quer qu'es-te- jam___ Per sa ou Ba-li - nês_ sem - pre se in - ve - jam.___

- de quer qu'es-te- jam___ Per sa ou Ba-li - nês_ sem - pre se in - ve - jam.___

Vln. 1

mf

Vln. 2

*mf**mf**mf**mf**mf*

Vla.

*mf**mf**mf**mf**mf*

Vc.

Pno.

11

Coro

Li vres são os ga-tos com a - li-men-to es-cas - so.____ li-vres são os ga-tos, que

Li vres são os ga-tos com a - li-men-to es-cas - so.____ li-vres são os ga-tos, que

Vln. 1

mf 3 *mf*

Vln. 2

mf *mf* *mf* *mf*

Vla.

mf *mf* *mf* *mf*

Vc.

Pno.

F⁷

17

Coro

A vi - da de ga - to nem sem-pre re - sis - te__ So-nha-do-res e far-tos, o

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

G⁷ F⁷ C⁷

20

Coro

tem-po não e - xis - te. —

tem-po não e - xis - te. —

Vln. 1

f *mf*

Vln. 2

f *mf* *mf* *mf*

Vla.

f *mf* *mf* *mf*

Vc.

arco pizz.

f *f*

Pno.

IMPRO. C⁷

23

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

F^7

The musical score for measures 23-26 is as follows:

- Coro:** Two staves, both containing whole rests in all four measures.
- Vln. 1:** Treble clef. Measure 23: quarter rest, eighth rest, eighth note G4 (mf), quarter rest. Measure 24: quarter rest, eighth rest, eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 25: quarter rest, eighth rest, eighth note B4 (mf), quarter rest. Measure 26: quarter rest, eighth rest, eighth note C5 (mf), quarter rest. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 23, 24, and 25.
- Vln. 2:** Treble clef. Measure 23: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 24: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 25: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 26: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 23, 24, and 25.
- Vla.:** Alto clef. Measure 23: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 24: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 25: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Measure 26: quarter rest, eighth note G4 (mf), eighth note A4 (mf), quarter rest. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 23, 24, and 25.
- Vc.:** Bass clef. Measure 23: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 24: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 25: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 26: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs). Both staves contain whole rests in all four measures.

[illegible]

F7

1ª vez - Solo
2ª vez- Coro

11

35

Coro

2. Li vres são os ga - tos va - dios ou d'es-ti - ma- ção.
Li - vres são os ga - tos porque ten - tam a-cre - di- tar,

1ª vez - Solo
2ª vez- Coro

2. Li vres são os ga - tos va - dios ou d'es-ti - ma- ção.
Li - vres são os ga - tos porque ten - tam a-cre - di- tar,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

Impro. C⁷

37

Coro

Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção. Li-vres são os ga-tos que
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar. Li-vres são os ga-tos na

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

F⁷

40

Coro

vi - vem sem pen- sar, um mun-do di-feren - te eles
sua - a co - mu - ni - da - de, a mor - te vem sem - pre e

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for page 13, measures 40 and 41. It features a Coro (Chorus) with two vocal parts and five instrumental parts: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Pno. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts feature triplets and various dynamics like mf and f.

vi - vem sem pen- sar, um mun-do di-feren - te eles
sua - a co - mu - ni - da - de, a mor - te vem sem - pre e

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

42

que - rem en - con trar. Gar - bo - sa re - bel - di - a e -
fi - ca a sau-da - de. As - sim e - ra o Char - lot um

Coro

que - rem en - con trar. Gar - bo - sa re - bel - di - a e -
fi - ca a sau-da - de. As - sim e - ra o Char - lot um

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

C⁷

44

Coro

ter-na brin ca-dei - ra.____ Pa-ra pa-ti - fa - ri - as____ têm a vi da in-tei- ra.____
ga-to bem fe - liz.____ Viu a li-ber-da- de, no bi-go de e no na-riz.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

G⁷ F⁷

Detailed description: The musical score is for page 15, measures 44-46. It features a Coro (Chorus) with two vocal staves. The lyrics are in Portuguese. The instrumental parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Pno. Vln. 1 has a triplet in measure 44. Vln. 2, Vla., and Vc. have triplets in measure 44. The piano part has a G7 and F7 chord progression. The score is in 3/4 time and G major.

47

Coro

Li-vres são os ga-tos que vi-vem sem pen - sar..
Li-vres são os ga-tos que vi-vem sem pen- sar..

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

C⁷

mf

f

arco

pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 47 to 50. Measure 47 is the start of a new section, marked with a double bar line and the measure number 47. The Chorus and Violin 1 parts have lyrics: 'Li-vres são os ga-tos que vi-vem sem pen - sar..' and 'Li-vres são os ga-tos que vi-vem sem pen- sar..'. The Piano part is marked with a C7 chord. Dynamics include mf and f. Performance instructions include arco and pizz. The score features triplets and a repeat sign in measures 48 and 49.

IV.

A voz dos gatos

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Piano

The musical score is arranged in a system with five main parts. The top part is for the 'Coro' (Choir), consisting of two staves. Below this are the instrumental parts: 'Violino 1' (Violin 1), 'Violino 2' (Violin 2), 'Viola', 'Violoncelo' (Cello), and 'Piano'. The 'Piano' part is at the bottom, consisting of two staves. The score is in 3/4 time and consists of three measures. The first two measures are marked 'ff' (fortissimo). The third measure has a flat symbol (b) above the first staff. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the choir and piano parts are mostly rests.

4

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for measures 2, 3, and 4. The Coro part consists of two staves, both of which are empty in these measures. Vln. 1 plays a melodic line in measure 2, starting with a quarter note G4 (b), followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. In measure 3, it plays a quarter note G5, followed by eighth notes F5, E5, D5, C5, B4, and A4. In measure 4, it plays a quarter note G5, followed by eighth notes F5, E5, D5, C5, B4, and A4. Vln. 2 plays a rhythmic pattern in measure 2, consisting of eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5. In measure 3, it plays a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. In measure 4, it plays a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. Vla. plays a rhythmic pattern in measure 2, consisting of eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, and F4. In measure 3, it plays a quarter note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. In measure 4, it plays a quarter note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. Vc. plays a rhythmic pattern in measure 2, consisting of eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F3. In measure 3, it plays a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2. In measure 4, it plays a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2. Pno. consists of two staves, both of which are empty in these measures.

Andante ♩=100

7

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Andante ♩=100

Detailed description of the musical score: The score is for measures 7, 8, and 9. The tempo is Andante at 100 beats per minute. The key signature changes from one flat to two flats (B-flat major) at the start of measure 7. The time signature changes from 4/4 to 6/8 at the start of measure 8. The Coro part consists of two staves, both of which are silent. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line in measure 7, which continues into measure 8. In measure 9, Vln. 1 has a triplet of eighth notes, while Vln. 2 has a single eighth note. Vla. and Vc. play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 7, which continues into measure 8. In measure 9, they are silent. The Pno. part is silent throughout all three measures.

10

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

This musical score page contains measures 10, 11, and 12. The parts are arranged vertically: Coro (two staves), Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The Coro part consists of two staves, each with a treble clef and a whole rest in every measure. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line in treble clef, starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and ending with a half note E5. Vln. 2 has a '2' under the second measure, indicating a second ending. Vla. plays in bass clef, starting with a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4, then a quarter note D4, and ending with a half note E4. Vc. plays in bass clef, starting with a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4, then a quarter note D4, and ending with a half note E4. Pno. consists of two staves, each with a whole rest in every measure.

13

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

This musical score page contains measures 13 and 14. The parts are arranged vertically: Coro (two staves), Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano, two staves). The Coro and Pno. parts are silent, indicated by whole rests. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are active. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with slurs and ties. Vla. and Vc. play a more complex, rhythmic line with slurs and ties. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

15

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 15-18 is as follows:

- Coro:** Two staves, both containing whole rests in all four measures.
- Vln. 1:**
 - Measure 15: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 16: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 17: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 18: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
- Vln. 2:**
 - Measure 15: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 16: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 17: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 18: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
- Vla.:**
 - Measure 15: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 16: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 17: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 18: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
- Vc.:**
 - Measure 15: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 16: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 17: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
 - Measure 18: Quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A#6, B7, C8.
- Pno.:** Two staves, both containing whole rests in all four measures.

Allegretto ♩.=72

7

19 *pp*

f

Coro

A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

Vir-

pp

f

A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

Vir-

Vln. 1

pizz.

arco

pp

mp

mf

f

Vln. 2

pizz.

arco

pp

mp

mf

f

Vla.

pizz.

arco

pp

mp

mf

f

Vc.

pizz.

arco

pp

mp

mf

f

Allegretto ♩.=72

Pno.

pp

f

23 *pp* *f*

tu-de de bi-cho não há quem's-mo-re - ça.

Coro

pp *f*

tu-de de bi-cho não há quem's-mo-re - ça.

Vln. 1

pizz. arco

pp *mp* *mf* *f*

Vln. 2

pizz. arco

pp *mp* *mf* *f*

Vla.

pizz. arco

pp *mp* *mf* *f*

Vc.

pizz. arco

pp *mp* *mf* *f*

Pno.

pp *f*

27 *pp* *f* *pp* *f*

Coro

São os ga-tos que's - co-lhem o lu-gar, pa-ra vi-ver sem se pre-o-cu-par.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

31

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

f

mf

34

Coro

pp *f* *pp*

Com ar in - di-fren-te 'stá bem em qual-quer la - do, a

pp *f* *pp*

Com ar in - di-fren-te 'stá bem em qual-quer la - do, a

Vln. 1

f

Vln. 2

f

Vla.

f

Vc.

f

Pno.

f

37 *f* *pp*

Coro

voz da su-a 's-co-lha vai di-tar o seu Fa do.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp *pp* *pp*

Detailed description: The musical score is for page 12, measures 37 to 41. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Coro part consists of two staves, Soprano and Alto, with lyrics 'voz da su-a 's-co-lha vai di-tar o seu Fa do.' The dynamics are *f* (forte) for measures 37-38 and *pp* (pianissimo) for measures 39-41. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are mostly silent, with rests in measures 37-40 and some activity in measure 41. The Vla. part is also mostly silent, with rests in measures 37-40 and some activity in measure 41. The Vc. part is mostly silent, with rests in measures 37-40 and some activity in measure 41. The Pno. part has dynamic markings *pp* (pianissimo) in measures 39-41.

42 **Meno mosso** ♩=92

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Meno mosso ♩=92*p**mf**f*

46

p *mf* *f*

Coro

Mi-a 'sco-lheu seu lu - gar p'ra dor-mir, o fri-o fez a Mi-a tos-sir.

Mi-a 'sco-lheu seu lu - gar p'ra dor-mir, o fri-o fez a Mi-a tos-sir.

Vln. 1

p *mf* *f*

Vln. 2

p *mf* *f*

Vla.

p *mf* *f*

Vc.

p *mf* *f*

Pno.

p *mf* *f*

50

Coro

p Mi-a fi - cou mui

p Mi-a fi - cou mui

Vln. 1

p arco

Vln. 2

p arco

Vla.

p arco

Vc.

p arco

Pno.

56

mf *f*

to do - en - te, e pas - sou ao e - ter - no O - ri - en - te.

Coro

mf *f*

to do - en - te, e pas - sou ao e - ter - no O - ri - en - te.

Vln. 1

mf *f*

Vln. 2

mf *f*

Vla.

mf *f*

Vc.

mf *f*

Pno.

mf *f* *mp* *espress.*

61

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

p *ppp*

p *ppp*

p *ppp*

p *ppp*

p *ppp*

V.
(Es)boça felina no Natal

Bossa-nova ♩=120

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Piano

6

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 6 through 10 is as follows:

- Measure 6:** Coro (both parts) has a whole rest. Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Pno. (bass) has a half note G2 (b2). Pno. (treble) has a half note G2 (b2).
- Measure 7:** Coro (both parts) has a whole rest. Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Pno. (bass) has a half note G2 (b2). Pno. (treble) has a half note G2 (b2).
- Measure 8:** Coro (both parts) has a whole rest. Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Pno. (bass) has a half note G2 (b2). Pno. (treble) has a half note G2 (b2).
- Measure 9:** Coro (both parts) has a whole rest. Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Pno. (bass) has a half note G2 (b2). Pno. (treble) has a half note G2 (b2).
- Measure 10:** Coro (both parts) has a whole rest. Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Pno. (bass) has a half note G2 (b2). Pno. (treble) has a half note G2 (b2).

11

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Na Noi - te de Na

The musical score is for measures 11 through 14. The Coro part features two vocal staves. The upper staff has lyrics 'Na Noi - te de Na' and contains a vocal line starting in measure 13. The lower staff of the Coro part is mostly a rest. The instrumental parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are all rests. The Pno. part has a more active bass line, with chords and moving lines in both staves.

Coro

tal to - da a gen - te bem co - mi - a, vi - nha o ba-ca

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

19

Coro

lhau, _____ o vi - nho e a - le - tri - a.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for a chamber ensemble. The Coro (Chorus) part is in the soprano voice, with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Piano. The Piano part features a continuous accompaniment in measures 19-21, which ends in measure 22. The Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. parts enter in measure 20 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Vln. 1 part has a melodic line, while the Vln. 2, Vla., and Vc. parts have harmonic support. The Pno. part has a continuous accompaniment in measures 19-21, which ends in measure 22.

23

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Não ha-

The musical score for measures 23-26 is as follows:

- Measure 23:** Coro enters with the lyrics "Não ha-". Vln. 1 and Vc. play a melodic line. Vln. 2, Vla., and Pno. play a harmonic accompaniment.
- Measure 24:** The Coro continues. Vln. 1 and Vc. continue their melodic lines. Vln. 2, Vla., and Pno. continue their harmonic accompaniment.
- Measure 25:** The Coro continues. Vln. 1 and Vc. continue their melodic lines. Vln. 2, Vla., and Pno. continue their harmonic accompaniment.
- Measure 26:** The Coro continues. Vln. 1 and Vc. continue their melodic lines. Vln. 2, Vla., and Pno. continue their harmonic accompaniment.

27

Coro

vi - a di - a - be - tes nem coles - trol a - cen - tu - a - do. É a

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 27-30 features a vocal line (Coro) with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Violins 1 and 2, Viola, and Violoncello, which are mostly silent in this section. The Piano accompaniment is active, providing a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines in both the right and left hands.

31

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

noi - te em que an-da tu - do__ des - vai - ra - do.

The musical score is written for a choir and a piano. The choir part (Coro) is in the key of B-flat major and 4/4 time. The piano accompaniment (Pno.) is in the key of B-flat major and 4/4 time. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals and a melodic line in the right hand. The lyrics for the choir are: 'noi - te em que an-da tu - do__ des - vai - ra - do.'

35

Coro

Lu-zes a pis-car cri-an - ças a cor-rer, gri-tos fan-ta - si - as na-

f

Vln. 1

f

Vln. 2

f

Vla.

f

Vc.

f

Pno.

38

Coro

- da p'ra fa-zer.

Vln. 1

pizz. arco

Vln. 2

pizz. arco

Vla.

pizz. arco

Vc.

pizz. arco

Pno.

The musical score is written for measures 38 through 41. The Coro (Chorus) consists of two staves, both in treble clef. They play a melodic line in measures 38-40, which is then repeated in measure 41. The lyrics '- da p'ra fa-zer.' are written below the first staff of the Coro. The Vln. 1 (Violin 1) part is in treble clef and enters in measure 40 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern. The Vln. 2 (Violin 2) part is in treble clef and enters in measure 40 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern. The Vla. (Viola) part is in alto clef and enters in measure 40 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern. The Vc. (Violoncello) part is in bass clef and enters in measure 40 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern. The Pno. (Piano) part is in grand staff (treble and bass clefs) and enters in measure 40 with a forte (f) dynamic, playing a melodic line. The score ends in measure 41 with rests for all parts.

42

Coro

Improvisação com a melódica de um aluno

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

p

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for the Coro (Chorus), with the instruction 'Improvisação com a melódica de um aluno' written between them. The next four staves are for the strings: Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The bottom staff is for the Pno. (Piano). The Pno. part begins with a piano introduction marked with a piano (*p*) dynamic. The introduction features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both consisting of eighth and sixteenth notes. The melody in the right hand starts on a whole rest, followed by a series of chords and single notes. The bass line in the left hand starts on a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into four measures, each containing a repeat sign at the beginning.

46

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Sem ne -

The musical score is written for measures 46 through 49. The Coro (Chorus) part is in treble clef and includes the lyrics 'Sem ne -'. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are in treble clef. The Vla. (Violoncello) part is in bass clef. The Vc. (Violoncello) part is in bass clef. The Pno. (Piano) part is in treble and bass clef. The Pno. part features complex chordal textures in the right hand and a melodic line in the left hand.

50

Coro

gar o Na - tal com to - da a fa - mí - lia, brin

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is for a choir and piano. The choir part (Coro) is in treble clef and has the lyrics: "gar o Na - tal com to - da a fa - mí - lia, brin". The piano part (Pno.) is in bass clef. The score includes staves for Violins 1 and 2, Viola, and Cello, which are currently empty. The piano accompaniment features chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

54

Coro

ca - vam_ e não li - ga - vam_ em's - ta - do de vi - gí - lia. O

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for measures 54 through 57. The Coro (Chorus) part is in the top system, with lyrics: 'ca - vam_ e não li - ga - vam_ em's - ta - do de vi - gí - lia. O'. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are in the middle system, with rests in all measures. The Vla. and Vc. parts are in the bottom system, with rests in all measures. The Pno. part is in the bottom system, with a complex harmonic texture featuring many accidentals and ties.

58

Coro

As - tro pa - rou e viu tu - do no chão,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 58-61 is written for a choir and a piano. The choir part (Coro) is in a treble clef and has the lyrics 'As - tro pa - rou e viu tu - do no chão,'. The piano accompaniment (Pno.) is in a bass clef and features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are mostly rests.

62

Coro

cor - reu — pe-lo bos - que — co-mo um fu - ra - cão.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 62-65 is written for a choir and a piano. The choir part (Coro) is in a single system with two staves. The lyrics are: "cor - reu — pe-lo bos - que — co-mo um fu - ra - cão." The piano part (Pno.) consists of two staves. The left hand plays a complex harmonic texture with many accidentals and ties. The right hand plays a more melodic line with some accidentals. The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are mostly silent, indicated by rests.

66 *f*

Coro

En - con - trou__ um lu - gar pa - ra fi - car, - e a - li fi - cou com fri -

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. pizz.

Pno.

69

Coro

o a mi-ar. A - dor me ceu sem nun - ca pen sar,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

f

f

f

pizz.

f

72

Coro

So - zi-nho 'sta va na - que - le lu-gar. Um a-ni mal.

Vln. 1

f 3

Vln. 2

f 3

Vla.

f 3

Vc.

f pizz.

Pno.

So - zi-nho 'sta va na - que - le lu-gar. Um a-ni mal.

So - zi-nho 'sta va na - que - le lu-gar. Um a-ni mal.

f 3

f 3

f 3

f pizz.

f 3

f 3

75

Coro

gran-de e fe- roz, deu -lhe u-ma den ta - da sem ou - vir a su - a voz._

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

gran-de e fe- roz, deu -lhe u-ma den ta - da sem ou - vir a su - a voz._

78

Coro

Improvisação com a melódica de um aluno

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for the Coro (Chorus), with the instruction 'Improvisação com a melódica de um aluno' written between them. The next three staves are for the strings: Vln. 1, Vln. 2, and Vla. (Viola). The bottom staff is for the Pno. (Piano). The Pno. part begins with a piano introduction marked 'p' (piano), featuring a bass line and chords in the right hand. The score is divided into four measures, each containing a repeat sign at the beginning.

82

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

This musical score page contains measures 82, 83, and 84. The instruments are arranged in a grand staff with five staves: Coro (two staves), Vln. 1, Vln. 2, Vla. (alto clef), and Vc. (bass clef). The Piano (Pno.) part is at the bottom, consisting of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). Measures 82 and 83 show the strings and piano playing chords, while the Coro and upper strings are silent. In measure 84, the Coro and upper strings enter with a new melodic line, while the piano continues its accompaniment.

85

1.

2.

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

1.

2.

8^{va}

mf

VI.

O ciclo dos gatos

♩=126

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

pizz.

f

♩=126

Piano

5

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score consists of six staves. The Coro part is at the top, with two staves. It has a measure rest in measures 2-5 and a whole note in measure 6. The Vln. 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Vln. 2 part has a harmonic accompaniment with dotted eighth notes and chords. The Vla. part has a harmonic accompaniment with dotted eighth notes and chords. The Vc. part has a bass line with eighth notes. The Pno. part has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

10

Coro

ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun - do, Nas-

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. pizz. *f*

Pno.

The musical score is written for a song, page 3. It features a Coro (Chorus) with two vocal parts and instrumental accompaniment for Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The lyrics are 'ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun - do, Nas-'. The Vc. part is marked 'pizz.' and 'f'. The Pno. part is marked 'f'.

14

ce e - lu-mi - na o di - a e dor-mem num so - no pro - fun-do.

Coro

ce e - lu-mi - na o di - a e dor-mem num so - no pro - fun-do.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

18

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. arco

Pno.

This musical score page contains measures 18 through 22. The staves are arranged as follows: Coro (two staves), Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc. arco, and Pno. (grand staff). The Coro staves contain whole rests. Vln. 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a fermata. Vln. 2 plays a sustained harmonic accompaniment with slurs. Vla. plays a sustained harmonic accompaniment with slurs. Vc. arco plays a sustained harmonic accompaniment with slurs. The Pno. grand staff contains whole rests.

23

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

A - cor-da de-pois de ca - çar___ Na

mp

pp

pp

arco

pp

28

Coro

flo-res-ta ver - de e ma - ci - a. O ga-to es - pe-ra que ch - gue, de

Vln. 1

mf

Vln. 2

fp

Vla.

fp

Vc.

fp

Pno.

The musical score is written for measures 28 through 31. The Coro (Chorus) part is in the top system, with lyrics: 'flo-res-ta ver - de e ma - ci - a. O ga-to es - pe-ra que ch - gue, de'. The Vln. 1 part is in the second system, with a dynamic marking of 'mf'. The Vln. 2, Vla., and Vc. parts are in the third system, with dynamic markings of 'fp'. The Pno. part is in the bottom system, with mostly empty staves and some rests.

32

no-vo o fim do di-a.

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. pizz.

Pno.

The musical score for measures 32-36 is as follows:

- Coro (Soprano):** Measures 32-33 contain the lyrics "no-vo o fim do di-a." with a long note on "fim" and a dotted note on "di-a." followed by rests in measures 34-36.
- Coro (Alto):** Measures 32-33 contain whole notes, followed by rests in measures 34-36.
- Vln. 1:** Measures 32-33 contain eighth and sixteenth notes, followed by a half note in measure 34 and eighth notes in measures 35-36.
- Vln. 2:** Measures 32-33 contain a half note and a whole note, followed by eighth notes in measures 34-36.
- Vla.:** Measures 32-33 contain a half note and a whole note, followed by eighth notes in measures 34-36.
- Vc.:** Measures 32-33 contain a half note and a whole note, followed by a "pizz." marking and eighth notes in measures 34-36.
- Pno.:** Measures 32-36 contain rests in both staves.

37

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Com

mp

arco

Detailed description of the musical score: The score is for measures 37 to 41. The Coro part consists of two staves, both with whole rests in measures 37-40 and a half note in measure 41. Vln. 1 has a melodic line starting with a whole rest in measure 37, followed by a series of eighth and quarter notes with slurs and ties. Vln. 2 has a harmonic line with slurs. Vla. has a harmonic line with slurs. Vc. has a bass line with slurs. Pno. has whole rests in all measures. Dynamics include 'mp' and 'arco'.

42

Coro

a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.. Lam-

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp

mf

fp

arco

Detailed description: The musical score is for measures 42 to 45. The Coro (Chorus) part is in treble clef and has the lyrics 'a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.. Lam-'. The Vln. 1 part is in treble clef and features a melodic line with a crescendo leading to a *mf* dynamic. The Vln. 2 part is in treble clef and features a sustained chord with a crescendo leading to a *fp* dynamic. The Vla. part is in alto clef and features a sustained chord with a crescendo leading to a *fp* dynamic. The Vc. part is in bass clef and features a sustained chord with a crescendo leading to a *fp* dynamic. The Pno. part is in grand staff and is mostly silent, with some light accompaniment in the right hand. The word 'arco' is written above the Vc. part, indicating that the instrument should be played with a bow.

46

Coro

be de um la-do ao ou-tro la - do, De - pois de a - cor - dar. Na

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 46-49 is written for a chamber ensemble. The Coro (Chorus) part is in the top staff, with lyrics: 'be de um la-do ao ou-tro la - do, De - pois de a - cor - dar. Na'. The Vln. 1 part is in the second staff, featuring a melodic line with a 'mp' dynamic marking. The Vln. 2 part is in the third staff, with sustained chords. The Vla. part is in the fourth staff, also with sustained chords. The Vc. part is in the fifth staff, with sustained chords. The Pno. part is in the bottom staff, which is silent.

50

Coro

ru - a on - de e - le mo - ra, fei - ta de p'lan-tas e a - ni- mais. O

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp

mf

fp

arco

Detailed description: This is a page of a musical score, page 12, starting at measure 50. The score is for a vocal ensemble (Coro) and a string orchestra. The Coro part is in treble clef and has the lyrics 'ru - a on - de e - le mo - ra, fei - ta de p'lan-tas e a - ni- mais. O'. The string parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). Vln. 1 has a melodic line with a crescendo to *mf*. Vln. 2, Vla., and Vc. have sustained chords with a crescendo to *fp*. Pno. has whole rests. Dynamics include *pp*, *mf*, *fp*, and *arco*.

54

Coro

ga-to so- nh'ó-lhar p'ra e - les, dos seus a- nos__ ju - vi - ais.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score is written for measures 54 through 57. The Coro (Chorus) part is in treble clef and has the lyrics: 'ga-to so- nh'ó-lhar p'ra e - les, dos seus a- nos__ ju - vi - ais.' The Vln. 1 part is in treble clef and has a melodic line with a slur. The Vln. 2 part is in treble clef and has a harmonic accompaniment with a slur. The Vla. part is in bass clef and has a harmonic accompaniment with a slur. The Vc. part is in bass clef and has a harmonic accompaniment with a slur. The Pno. part is in treble and bass clefs and is silent.

58

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

pizz.

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 58 through 61. The Coro part consists of two staves, both of which are silent (whole rests) in all four measures. Vln. 1 plays a melodic line in measure 58, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. In measure 59, it continues with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, then a half note C4, and finally a half note B3. In measure 60, it plays a half note A3, followed by quarter notes G3, F#3, and E3, then a half note D3, and finally a half note C3. In measure 61, it plays a half note B2, followed by quarter notes A2, G2, and F#2, then a half note E2, and finally a half note D2. Vln. 2 plays sustained chords in measure 58 and 59, and then a melodic line in measure 60 and 61. Vla. plays sustained chords in measure 58 and 59, and then a melodic line in measure 60 and 61. Vc. plays a pizzicato line in measure 58 and 59, and then a melodic line in measure 60 and 61. Pno. is silent throughout.

62

Coro

Du - rou_____mais très

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

arco

Pno.

The musical score for measures 62-66 is as follows:

- Coro:** Measures 62-65 are whole rests. In measure 66, the melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The lyrics "Du - rou_____mais très" are aligned with this melody.
- Vln. 1:** Measures 62-65 contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata on a half note G4 in measure 66.
- Vln. 2:** Measures 62-65 contain sustained chords (dyads) with a fermata in measure 66.
- Vla.:** Measures 62-65 contain sustained chords (dyads) with a fermata in measure 66.
- Vc.:** Measures 62-65 contain sustained chords (dyads) with a fermata in measure 66. The instruction "arco" is written above the staff in measure 66.
- Pno.:** The piano part is silent throughout all measures.

67

Coro

di - as, o ga-to que não ti-nha no-me. Pois so-zi-nho sem-pre vi

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The image shows a musical score for measures 67 through 70. The Coro (Chorus) part is written on two staves. The first staff contains the vocal melody with lyrics: "di - as, o ga-to que não ti-nha no-me. Pois so-zi-nho sem-pre vi". The second staff contains a bass line. The instrumental parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Pno.) are all marked with rests for these four measures.

71

Coro

veu____ sa - ben-do da____ su - a sor - te.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

ff

pizz.

ff

pizz.

ff

pizz.

ff

75

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

This musical score page contains measures 75, 76, and 77. The parts are arranged vertically: Coro (two staves), Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Violoncello, 12/8 time signature), Vc. (Double Bass), and Pno. (Piano, grand staff). The Coro and Pno. parts are silent throughout. Vln. 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Vln. 2 and Vla. play a similar melodic line. Vc. provides a harmonic foundation with a steady eighth-note pattern. The key signature has one flat, and the time signature is 12/8.

78

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

ff

ff

ff

ff

ff

81

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

arco

arco

arco

pizz.

f

Detailed description of the musical score: The score is for measures 81 through 84. The Coro part consists of two staves, both of which are empty (rests) for all four measures. Vln. 1: Measure 81 has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 82 has eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. Measure 83 is a whole rest. Measure 84 has a half note G4, marked 'arco'. Vln. 2: Measure 81 has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 82 has eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. Measure 83 is a whole rest. Measure 84 has a half note G4, marked 'arco'. Vla.: Measure 81 has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Measure 82 has eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4. Measure 83 is a whole rest. Measure 84 has a half note G3, marked 'arco'. Vc.: Measure 81 has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Measure 82 has eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3. Measure 83 is a whole rest. Measure 84 has a half note G2, marked 'pizz.' and 'f'. Pno.: Measure 81 is a whole rest. Measure 82 is a whole rest. Measure 83 has a half note G4, marked 'f'. Measure 84 has a half note G4, marked 'f'.

85

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Musical score for measures 85-88, featuring Coro, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Pno.

The score is written for five staves. The Coro part consists of two staves, both of which are empty (rests) for all four measures. Vln. 1 and Vln. 2 are in treble clef. Vln. 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 86. Vln. 2 plays a harmonic accompaniment with chords and single notes. Vla. is in alto clef (C4 on the third line) and plays a harmonic accompaniment with chords and single notes. Vc. is in bass clef and plays a bass line with eighth and sixteenth notes. Pno. is in grand staff (treble and bass clefs) and plays a complex accompaniment with chords and single notes, including a triplet in measure 86.

Measures 85-88:

- Measure 85: Vln. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Vln. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vla. has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vc. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Pno. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 86: Vln. 1 has a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Vln. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vla. has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vc. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Pno. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 87: Vln. 1 has a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vln. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vla. has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vc. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Pno. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 88: Vln. 1 has a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. Vln. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vla. has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vc. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Pno. has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

89

Coro

O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

pizz.

f

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 22, starting at measure 89. The score is for a vocal ensemble (Coro) and a chamber orchestra. The Coro part consists of two staves, both with lyrics 'O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é'. The instrumental parts include Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Vc. part has a 'pizz.' (pizzicato) marking and a forte 'f' dynamic starting in measure 92. The Pno. part provides harmonic support throughout the measures. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

94

Coro

co - mo o sol do mun - do, Nas - ce e - lu - mi - na o

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

co - mo o sol do mun - do, Nas - ce e - lu - mi - na o

co - mo o sol do mun - do, Nas - ce e - lu - mi - na o

co - mo o sol do mun - do, Nas - ce e - lu - mi - na o

97

Coro

di - a e dor-mem num so - no pro - fun - do.

Vln. 1

pizz.

sfz

Vln. 2

pizz.

sfz

Vla.

pizz.

sfz

Vc.

sfz

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 24, measures 97-99. The score is written for a choir (Coro) and a chamber ensemble. The choir part consists of two staves, both in treble clef, with the lyrics 'di - a e dor-mem num so - no pro - fun - do.' written below. The instrumental parts include Violin 1 (Vln. 1) in treble clef, Violin 2 (Vln. 2) in treble clef, Viola (Vla.) in alto clef, Violoncello (Vc.) in bass clef, and Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measures 97 and 98 show the instrumental accompaniment. Measure 99 features a final chord marked with 'pizz.' (pizzicato) and '*sfz*' (sforzando) in each instrumental part. The piano part has a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

VII.

Último suspiro

Coro

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Piano

colocar o diapasão na
posição contrária
na corda da nota
respectiva e *l.v*

fff

p

Red.

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for the Coro (Chorus), both in treble clef with a common time signature (C). The next three staves are for the strings: Violino 1 (treble clef, common time), Violino 2 (treble clef, common time), Viola (alto clef, common time), and Violoncelo (bass clef, common time). The bottom staff is for the Piano, in grand staff (treble and bass clefs, common time). The score features several measures of rests for the Coro and Piano. The string parts have long slurs across multiple measures. The Piano part has a dynamic marking of *p* (piano) and a complex melodic line in the right hand. The bottom of the page includes a *fff* (fortissimo) marking and a *Red.* (Reduction) marking.

6

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

fff

fff

Red.

The musical score is for measures 6 through 10. The Coro (Chorus) consists of two vocal parts, both of which have whole rests for the entire duration. The string section includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello, all playing whole notes with fermatas. The Piano part is marked fortissimo (fff) and features a complex melodic line in the right hand, starting with a series of sixteenth notes and ending with a half note. The left hand has a bass line with a half note and a whole note. A 'Red.' (Reduction) section is indicated at the bottom of the page.

11

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

fff

Red.

p

The musical score is written for measures 11, 12, and 13. The Coro part consists of two staves, each with a whole rest in all three measures. Vln. 1 and Vln. 2 have long, sweeping lines with slurs and hairpins, indicating a gradual change in volume. Vla. and Vc. also have long, sweeping lines with slurs and hairpins. The Pno. part is a grand staff. In measure 11, the right hand plays a complex texture of many sixteenth notes, while the left hand plays a few notes. In measure 12, the piano has a long rest. In measure 13, the piano plays a texture of chords in the right hand and a single note in the left hand, marked with a piano (p) dynamic. The bottom of the page shows a double bar line, followed by a key signature change to two sharps (F# and C#) and a dynamic marking of fff. The word 'Red.' is written below the piano part in measure 13.

14

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp *f* *mp* *f* *p*

sfz

Detailed description of the musical score: The score is for measures 14 and 15. The Coro (Chorus) consists of two staves, both with whole rests. Vln. 1 and Vln. 2 have long horizontal lines with repeat signs, indicating sustained notes. Vla. and Vc. also have long horizontal lines with repeat signs, indicating sustained notes. The Pno. (Piano) part has a whole rest in measure 14 and a complex figure in measure 15. The figure includes a sfz (sforzando) chord and a melodic line. Dynamics include pp (pianissimo), f (forte), mp (mezzo-piano), f (forte), p (piano), and sfz (sforzando).

16

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp *fff*

Ped.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 5, starting at measure 16. The score is for a large ensemble. The Coro (Chorus) consists of two parts, both of which have whole rests in measures 16 and 17. The Vln. 1 (Violin 1) and Vln. 2 (Violin 2) parts have long, curved lines indicating sustained notes. The Vla. (Viola) and Vc. (Violoncello) parts also have long, curved lines indicating sustained notes. The Pno. (Piano) part is more complex, featuring a dense texture of many short, vertical strokes in the right hand, with a crescendo from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). The left hand of the piano has a whole rest. A Pedal line is indicated at the bottom of the page.

17

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

fff

pp

sf

pp

20

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

bater com a tampa do piano

sf *sf* *pp* *ff* *fff*

8^{va}

23

Adagio ♩=60

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

ff martelado

mf

pp

pp

pp

pp

Adagio ♩=60

29

Coro

O di - a che-gou, na ma - dru - ga - da.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Detailed description: This is a musical score for measures 29, 30, and 31. The score is written for a choir (Coro) and a string ensemble (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) with piano accompaniment (Pno.). The lyrics are 'O di - a che-gou, na ma - dru - ga - da.' The Coro parts (top two staves) feature a melody with triplets of eighth notes. The string parts (middle four staves) have long slurs across measures 29-31, indicating sustained notes. The Piano part (bottom staff) has a triplet of eighth notes in the bass line.

32

3

Coro

Su - a - ve e bran - do co - mo o som de _ u - ma bal - la - da. O

Su - a - ve e bran - do co - mo o som de _ u - ma bal - la - da. O

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 10, starting at measure 32. The score is written for a choir (Coro) and a piano (Pno.). The choir part consists of two staves, both in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Su - a - ve e bran - do co - mo o som de _ u - ma bal - la - da. O'. The piano part consists of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The left hand plays a triplet of eighth notes in the bass clef, while the right hand has rests. The tempo is marked 'Allegretto'.

35

Coro

Ná-dir in-fiel no si-lên-cio do seu mi - ar. Dei-xou pa-ra trás, o a-le-gre e gáu-dio

Ná-dir in-fiel no si-lên-cio do seu mi - ar. Dei-xou pa-ra trás, o a-le-gre e gáu-dio

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

38

lar.

Coro

lar.

Vln. 1

mf

Vln. 2

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 38 through 44. The Coro section consists of two staves, both marked 'lar.' and containing whole rests for all measures. Vln. 1 and Vln. 2 are marked 'mf'. Vln. 1 plays a melodic line with slurs across measures 38-44. Vln. 2 plays a similar melodic line, also with slurs. Vla. and Vc. are also marked 'mf' and play melodic lines with slurs. The Pno. part has a bass line starting with a triplet of eighth notes in measure 38, followed by whole rests for the rest of the measures. The treble clef staff of the Pno. part contains whole rests for all measures.

45

Coro

Re - vi - rou do a - ves - so a ca - sa e to - d'o quin - tal.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 45 and 46 is presented. The Coro (Chorus) parts are at the top, with two staves. The lyrics are: "Re - vi - rou do a - ves - so a ca - sa e to - d'o quin - tal." The Coro parts feature a triplet of eighth notes. Below the Coro are the instrumental parts: Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The Vln. 1 and Vln. 2 parts have long slurs. The Vla. and Vc. parts also have long slurs. The Pno. part features chords and eighth notes.

47

Coro

Pro-cu-rou e não en - con-trou o seu 'sti - ma-do a-ni- mal. O

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 47 and 48 is presented. The Coro (Chorus) parts are at the top, with two staves. The lyrics are 'Pro-cu-rou e não en - con-trou o seu 'sti - ma-do a-ni- mal. O'. The instrumental parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Violoncello), Vc. (Violão), and Pno. (Piano). The piano part features chords and eighth notes. The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) have melodic lines with slurs. The Coro parts have triplets of eighth notes.

49

Coro

cho - ro do me - ni - no re - cu - sou - se a - cei - tar, que a per -

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

3

7

3

7

3

7

3

7

51

der um com-pa-nhei-ro não que-ri-a a-cre-di-tar.

Coro

der um com-pa-nhei-ro não que-ri-a a-cre-di-tar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This is a page of a musical score, page 16, starting at measure 51. The score is for a chorus and instrumental ensemble. The vocal parts (Coro) have the lyrics 'der um com-pa-nhei-ro não que-ri-a a-cre-di-tar.' The instrumental parts include Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Piano. The piano part has a distinctive texture with chords in the right hand and single notes in the left hand. The string parts have long, flowing melodic lines. A mezzo-forte (mf) dynamic marking is present for the strings starting in measure 53.

55

Coro

E-le quis a-cre-di - tar_____

E-le quis a-cre-di - tar_____

Vln. 1

pizz.

Vln. 2

pizz.

Vla.

pizz.

Vc.

pizz.

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 17, starting at measure 55. The score is for a vocal ensemble (Coro) and a string ensemble. The Coro part consists of two staves, both with lyrics 'E-le quis a-cre-di - tar'. The vocal melody begins in measure 55 and continues through measure 60. The string ensemble consists of Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Each string part has a melodic line with a slur from measure 55 to measure 58, followed by a pizzicato (pizz.) instruction in measure 59. The Piano (Pno.) part is represented by two staves and is silent throughout the entire page.

61

Coro

que tu d'e-ra i - lu - só - ri - o, A-cei-tar a per - da, pois tu-do é tran-si-

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

que tu d'e-ra i - lu - só - ri - o, A-cei-tar a per - da, pois tu-do é tran-si-

que tu d'e-ra i - lu - só - ri - o, A-cei-tar a per - da, pois tu-do é tran-si-

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

66

Coro

tó - rio. A-qui-lo que não se po - de per - der, não se po-de pos-su - ir, _____

tó - rio. A-qui-lo que não se po - de per - der, não se po-de pos-su - ir, _____

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 66-70 is as follows:

- Coro:** Two vocal staves. The melody is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "tó - rio. A-qui-lo que não se po - de per - der, não se po-de pos-su - ir, _____".
- Vln. 1:** Violin 1 part, starting with a whole rest in measure 66, followed by a half note G4 in measures 67-70.
- Vln. 2:** Violin 2 part, starting with a whole rest in measure 66, followed by a half note G4 in measures 67-70.
- Vla.:** Viola part, starting with a whole rest in measure 66, followed by a half note G4 in measures 67-70.
- Vc.:** Violoncello part, starting with a whole rest in measure 66, followed by a half note G2 in measures 67-70.
- Pno.:** Piano part, consisting of two empty staves.

71

Coro

as-sim re-con-ci-li - ou - se, o ga-to te-ve q'ir.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 71-76 is presented. The Coro part features two staves (Soprano and Alto) with the lyrics 'as-sim re-con-ci-li - ou - se, o ga-to te-ve q'ir.' The instrumental parts include Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Pno. The score is in 3/4 time and D major. The piano part has a sustained chord in the right hand and a moving line in the left hand.

77

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Coro

Vln. 1

fff

Vln. 2

mf

Vla.

p *morendo.....*

Vc.

Pno.

Detailed description: This musical score page contains measures 77 through 80. The Coro (Chorus) part consists of two staves, both of which are empty throughout the measures. Vln. 1 (Violin 1) begins in measure 77 with a forte (*fff*) dynamic, playing a melodic line with an accent on the first note. It then rests in measures 78, 79, and 80. Vln. 2 (Violin 2) rests in measure 77, then enters in measure 78 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line with an accent. It continues in measure 79 and rests in measure 80. Vla. (Viola) rests in measures 77 and 78, then enters in measure 79 with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with an accent. It continues in measure 80 with a *morendo* (diminuendo) marking. Vc. (Violoncello) is present in all measures but has no notation, indicated by whole rests. Pno. (Piano) is present in all measures, with the right hand having whole rests and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

81 **molto rall..**

Coro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

pp *morendo.....* *ppp* *fff* *arco*

ppp *fff* *arco*

ppp *fff* *arco*

ppp *fff* *arco*

ppp *fff*

Anexo 2 - Prefácio de M. R. Rilke ao livro "*Mitsou* -
quarenta desenhos de Balthus"

Quem é que conhece os gatos? - Dár-se-á, por exemplo, o caso de o leitor pretender conhecê-los? Confesso que, para mim, a sua existência nunca foi mais do que uma hipótese razoavelmente arriscada.

Para que os animais pertençam ao nosso mundo têm, é claro, de entrar um pouco nele. É preciso que concordem, por menos que seja, com o nosso modo de viver, que o tolerem; caso contrário, avaliarão hostis ou receosos, a distância que os separa de nós e será esse o seu modo de relação.

Vejam o que se passa com os cães: o seu relacionamento confidencial e admirativo é tal que alguns deles parecem ter renunciado às suas mais antigas tradições caninas para adorar os nossos hábitos e até os nossos erros. É exactamente isso que os torna trágicos e sublimes. A sua decisão em nos admitirem força-os a habitar, por assim dizer, os confins da sua natureza, que ultrapassam constantemente com o seu olhar humanizado e o focinho nostálgico.

Mas qual é a atitude dos gatos? - Os gatos são gatos, simplesmente, e o seu mundo é o mundo dos gatos do princípio ao fim. Eles olham-nos, dirão os leitores! Mas poderemos alguma vez saber se realmente se dignam a alojar, por um instante, no fundo da sua retina, a nossa fútil imagem? Talvez nos oponham apenas, ao fixarem-nos, uma recusa mágica com as suas pupilas para sempre completas? - É verdade que alguns de nós se deixaram influenciar pelas suas carícias meigas e eléctricas. Mas que esses se lembrem da estranha e súbita distração com que o seu animal favorito põe muitas vezes fim a essas efusões, que julgavam ser recíprocas. Também eles, esses privilegiados admitidos junto dos gatos, foram renegados e desconsiderados inúmeras vezes e, ainda que apertando contra o peito o animal misteriosamente apático, sentiram-se detidos no limiar desse mundo que é o dos gatos, e que apenas eles habitam, rodeados de circunstâncias que nenhum de nós poderá adivinhar.

Terá o homem alguma vez sido seu contemporâneo? - Duvido. E asseguro-vos que, por vezes, ao crepúsculo, o gato do vizinho salta através do meu corpo, ignorando-me, ou para provar às coisas espantadas que eu não existo de modo nenhum.

Estarei errado, querendo associar-vos a estas reflexões, ao mesmo tempo que os quero conduzir até à história que o meu pequeno amigo Baltusz vos vai contar? É verdade que ele a desenha sem dizer mais nada, mas as suas imagens serão mais do que suficientes para satisfazer a vossa curiosidade. Porquê, então, as repetiria sob outra forma? Prefiro acrescentar-lhes aquilo que ele não disse ainda. Façamos, pois, o resumo da história:

Baltusz (penso que tinha dez anos nessa altura) encontra um gato. Isto passa-se no castelo de Nyon que, sem dúvida, o leitor conhece. Permitem-lhe levar o seu trémulo achado e ei-lo de viagem com ele. É o barco, é a chegada a Genebra, ao Molar, é o *tramway*. Ele introduz o seu novo companheiro na vida doméstica, abastece-o, estraga-o com mimos, acarinha-o. “Mitsou” aceita alegremente as condições que lhe propõe, rompendo, por vezes, a monotonia da casa, com uma qualquer improvisação divertida e ingénua. Acharão um exagero que o seu dono, ao passeá-lo, o prenda com um incómodo fio? É que ele desconfia de todas as fantasias que atravessam o coração do gato amável, mas desconhecido e aventureiro. Contudo, não tem razão. Mesmo a perigosa mudança de casa é realizada sem nenhum acidente e o pequeno animal caprichoso adapta-se ao novo meio com uma divertida docilidade. Depois, subitamente desaparece. A casa alarma-se; mas, Deus seja louvado, desta vez não é nada de sério: Mitsou é encontrado no meio do relvado e Baltusz, longe de ralhar ao seu desertor, instala-o nos confortáveis tubos no aquecedor. O leitor apreciará, tal como eu, a acalmia, a plenitude que se segue a esta angústia. Ai de mim! É apenas uma trégua. Por vezes, o Natal revela-se demasiado sedutor. Comem-se bolos, um pouco sem pensar; fica-se doente. E para que a cura chegue, dorme-se. Mitsou, aborrecido com o vosso sono demasiado prolongado, em vez de vos acordar, evade-se. Que susto! Felizmente Baltusz já está restabelecido e pode lançar-se em busca do fugitivo. Começa por rastejar debaixo da cama: nada. Não vos parece bastante corajoso, sozinho, na cave, com a sua vela que em sinal de busca leva entretanto consigo para todo o lado, no jardim, na rua: nada! Vejam a sua pequena figura solitária: *Quem* o abandonou? Será um gato? - Consolar-se-ia ele com o retrato de Mitsou que, nos últimos tempos, o seu pai esboçava? Não; havia pressentimento sobre isto; e a perda começa saber Deus quando! É definitivo, é fatal. Volta a casa. Chora. Mostra-vos as suas lágrimas com as duas mãos.:

Olhem bem para elas.

Eis a história. O artista contou-a melhor do que eu. O que falta dizer? Pouco.

Encontrar uma coisa é sempre agradável; um momento antes e ela ainda não estava lá. Mas encontrar um gato? É extraordinário! Porque este gato, o leitor estará certamente de acordo, não entra completamente na vossa vida, como aconteceria, por exemplo, com um

brinquedo qualquer; mesmo pertencendo-vos agora, permanece um pouco de fora, e isso faz sempre:

a vida + um gato

o que dá, asseguro-vos, uma soma enorme.

Perder uma coisa é muito triste. Pode supor-se que está mal, que se parte nalgum sítio, que acaba por se degradar. Mas perder um gato: Não! isso não é permitido. Nunca ninguém perdeu um gato. Poder-se-á perder um gato, uma coisa viva, um ser vivo, uma vida? Mas perderu uma vida: é a morte!

Pois bem, é a morte.

Encontrar. Perder. Será que o leitor reflectiu bem sobre o que é a perda? Não é apenas a negação desse generoso instante que vem preencher uma espera de que nem o próprio leitor suspeitava. Porque entre esse instante e a perda há sempre aquilo a que se chama - muito desajeitadamente, concordo - a posse.

Ora, a perda, por mais cruel que seja, não pode nada contra a posse, completa-a, se assim quiserem; afirma-a; no fundo, é apenas uma segunda aquisição completamente interior desta vez e muito mais intensa.

De resto, sentiu-a, Baltusz; Já não vendo Mitsou, começou a vê-lo ainda mais.

Viverá ainda? Ele sobrevive em si e a sua alegria de pequeno gato despreocupado, depois de o ter divertido, cria-lhe uma obrigação: teve de a exprimir pelos meios da sua penosa tristeza.

Assim, um ano depois, encontrei-o mais crescido e consolado.

Para aqueles que, contudo, o virem sempre a chorar no final da sua obra, compus a primeira parte - um pouco fantasista - deste prefácio. Para poder dizer-lhes no fim: “Tranquilizem-se. Eu sou. Baltusz existe. O nosso mundo é muito sólido.

Não há gatos”.

No Castelo de Berg-am-Irchel,
em Novembro de 1920

Anexo 3 – Currículo de Formação Musical do Orfeão de
Leiria, Conservatório de Artes (OLCA)

Escola de Música

Orfeão de Leiria Conservatório de Artes



CURRÍCULO

Formação Musical

Departamento de Ciências Musicais e Formação Musical



Índice

Iniciação (níveis I a IV)	4
1- Introdução	5
2.1- Competências necessárias para finalizar a Iniciação II	7
2.1.1- Ritmo	7
2.1.2- Melodia	8
2.1.3- Harmonia	8
2.1.4- Forma	8
2.1.5- Elementos expressivos	9
2.1.6- Timbre/ Instrumentação	9
2.2- Competências necessárias para finalizar a Iniciação e ingressar no 1º Grau	10
2.2.1- Ritmo	10
2.2.2- Melodia	11
2.2.3- Harmonia	11
2.2.4- Forma	12
2.2.5- Elementos expressivos	12
2.2.6- Timbre/ Instrumentação	12
3- Apontamentos de apoio pedagógico	13
3.1- A prioridade da vivência musical	13
3.1.1- A canção	13
3.1.2- O movimento	14
3.1.3- A atividade de grupo	15
3.2- A constituição da aula	16
4- Sistema de avaliação	17
5- Recursos didáticos e pedagógicos	18

Índice

Cursos Básico e Secundário (1º a 8º grau)	20
<i>1- Introdução</i>	<i>21</i>
<i>2- Conteúdos e objetivos</i>	<i>24</i>
<i>2.1- Objetivos</i>	<i>24</i>
<i>2.2- Conteúdos específicos</i>	<i>28</i>
<i>2.2.1- Conteúdos específicos para o 1º grau</i>	<i>28</i>
<i>2.2.2- Conteúdos específicos para o 2º grau</i>	<i>32</i>
<i>2.2.3- Conteúdos específicos para o 3º grau</i>	<i>36</i>
<i>2.2.4- Conteúdos específicos para o 4º grau</i>	<i>40</i>
<i>2.2.5- Conteúdos específicos para o 5º grau</i>	<i>44</i>
<i>2.2.6- Conteúdos específicos para o 6º grau</i>	<i>48</i>
<i>2.2.7- Conteúdos específicos para o 7º grau</i>	<i>52</i>
<i>2.2.8- Conteúdos específicos para o 8º grau</i>	<i>56</i>
<i>2.3- Recursos didáticos e pedagógicos (sugestões)</i>	<i>60</i>
<i>3- Sistema de avaliação</i>	<i>62</i>

Iniciação

Níveis I a IV

1- Introdução

Os anos de Iniciação (níveis I, II, III e IV) prestam-se a cumprir os seguintes requisitos:

- Dar seguimento aos alunos do ensino de música para crianças em idade pré-escolar “Zero - Cinco”;
- Receber alunos em idade de frequentar o 1º ciclo mas que nunca tiveram educação musical formal;
- Receber qualquer aluno, de qualquer idade, que não possua conhecimentos musicais, nomeadamente de leitura e escrita, que tornem problemático o ingresso direto no 1º Grau do curso oficial.

Dada, por um lado, a diversidade do universo de alunos candidatos à Iniciação, com formações e antecedentes musicais tão diversos e, por outro, a não obrigatoriedade legal de cumprir o “calendário” dos quatro anos de Iniciação, têm-se em conta, para a inclusão de um aluno num determinado nível, os seguintes preceitos:

- Os alunos que saem do “Zero - Cinco”, com idades compreendidas entre os 6 e os 7 anos, percorrem os níveis da Iniciação até à idade de ingressarem no 2º ciclo do ensino básico, momento em que passam para o 1º Grau. Qualquer caso que se revele francamente excecional é decidido em consequência de um estudo rigoroso que pressupõe uma comissão de avaliação, constituída pelo Professor do aluno, pelo coordenador do Departamento de Ciências Musicais e Formação Musical e pela Direção Pedagógica. A discussão será, naturalmente, alargada aos pais do educando que terão a última palavra.
- Com relação aos alunos que entram sem terem passado pelo “Zero - Cinco”, ou sem qualquer prévia educação musical formal, será tida em conta prioritariamente a idade, uma vez que se pode tornar contraproducente, em termos de motivação, a inserção de um aluno de, por exemplo, 9 a 10 anos numa turma de crianças que estão a iniciar o 1º ciclo, não obstante estas últimas poderem ter um aprendizado musical mais “avançado”.

Assim, com relação aos alunos que não frequentaram o “Zero - Cinco”, ou sem educação musical formal prévia:

Alunos a frequentar o 1º ano do 1º ciclo, ingressam na Iniciação I

Alunos a frequentar o 2º ano do 1º ciclo, ingressam na Iniciação II

Alunos a frequentar o 3º ano do 1º ciclo, ingressam na Iniciação III

Alunos a frequentar o 4º ano do 1º ciclo, ingressam na Iniciação IV

Alunos a partir do 5º ano do 1º ciclo, ingressam no 1º Grau.

Mais se deve ter em conta que, particularmente estes primeiros anos de aprendizado da música, servem, infelizmente, para colmatar a profunda “incultura”, ao nível da atividade musical não formal, fator extremamente penalizante da progressão futura. Daí assumir extrema importância a vivência musical, devendo por todos os meios dar-se prioridade à participação e ao envolvimento dos alunos em atividades musicais propriamente ditas, sejam elas canções, ritmos, improvisações, de modo a criar uma maior quantidade possível de vocabulário musical.

A disciplina de Formação Musical, nas Iniciações, tem uma aula de 60 minutos semanal.

2.1- Competências necessárias para finalizar a Iniciação II

2.1.1- Ritmo

O aluno deverá ser capaz de:

- Manter uma pulsação estável;
- Distinguir direita –6 esquerda (domínio da lateralidade);
- Executar sensorialmente frases ou ostinatos rítmicos, por recitação, através do corpo ou com instrumentos musicais, à base do tempo e divisão do tempo, evidenciando boa coordenação motora entre as duas mãos (por imitação, leitura ou improvisação);
- Expressar com o corpo música ouvida;
- Realizar música com diferentes andamentos e variações de andamento;
- Distinguir três tipos básicos de andamento: lento, moderado e rápido, em função da pulsação;
- Distinguir e executar em simultâneo pulsação e divisão;
- Distinguir métrica binária e ternária;
- Memorizar frases rítmicas ouvidas ou escritas;
- Descodificar (ler/reconhecer/escrever) as seguintes células rítmicas, tendo como pulsação as respetivas unidades de tempo:



2.1.2- Melodia

O aluno deverá ser capaz de:

- Reconhecer auditivamente e interpretar vocalmente, por leitura de gráficos, movimentos melódicos adastemáticos de subida e descida, bem como sons agudos e sons graves;
- Identificar modo maior e modo menor, bem como a tônica de um determinado trecho melódico escutado;
- Entoar canções ou melodias com afinação e precisão rítmica, em modo maior e menor, num âmbito de 6ª, desde a sensível até à dominante;
- Reconhecer auditivamente e entoar por leitura (em relatividade) ou tocar ao piano sons por graus conjuntos que sobem, descem ou se repetem, num âmbito de 6ª (desde a sensível até à dominante), em modo maior ou menor, sem e com nomes de notas, a partir de qualquer tônica;
- Apresentar domínio da sequência das sílabas tonais;
- Cantar sequências melódicas (ordenações) por graus conjuntos, com ou sem nome de notas.

2.1.3- Harmonia

O aluno deverá ser capaz de:

- Distinguir as funções de tônica e dominante.

2.1.4- Forma

O aluno deverá ser capaz de:

- Identificar a frase-pergunta e a frase resposta de um período musical.

2.1.5- Elementos expressivos

O aluno deverá ser capaz de:

- Reconhecer as diferenças básicas entre dinâmicas (*f*, *mf*, *p*) e diferenças ao nível da agógica (*rallentando* e *accelerando*), bem como reproduzir estes elementos.

2.1.6- Timbre/ Instrumentação

O aluno deverá ser capaz de:

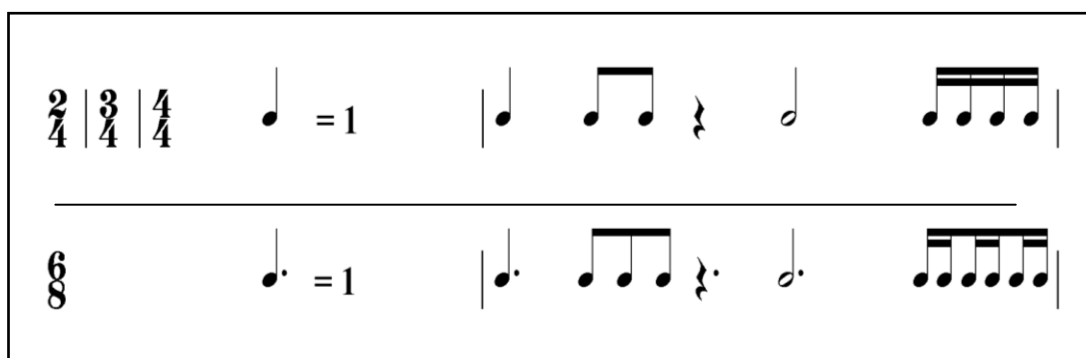
- Identificar auditiva e visualmente as principais famílias instrumentais da orquestra.

2.2- Competências necessárias para finalizar a Iniciação e ingressar no 1º Grau

2.2.1- Ritmo

O aluno deverá ser capaz de:

- Manter uma pulsação estável;
- Distinguir direita – esquerda (domínio da lateralidade);
- Executar sensorialmente frases ou ostinatos rítmicos, por recitação, através do corpo ou com instrumentos musicais, à base do tempo, divisão e subdivisão do tempo, evidenciando boa coordenação motora entre as duas mãos (por imitação, leitura ou improvisação);
- Expressar com o corpo música ouvida;
- Realizar música com diferentes andamentos e variações de andamento;
- Distinguir três tipos básicos de andamento: lento, moderado e rápido, em função da pulsação;
- Distinguir e executar em simultâneo pulsação e divisão;
- Distinguir divisão binária e ternária;
- Inventar e reproduzir frases rítmicas com marcação simultânea do tempo e divisão;
- Memorizar frases rítmicas ouvidas ou escritas;
- Descodificar (ler/reconhecer/escrever) as seguintes células rítmicas, tendo como pulsação as respetivas unidades de tempo:



2.2.2- Melodia

O aluno deverá ser capaz de:

- Reconhecer movimentos melódicos, de subida e descida;
- Entoar canções ou melodias com afinação e precisão rítmica, em modo maior e menor, num âmbito de 9ª, desde a sensível até à 8ª;
- Dissociar cada um dos sons de um intervalo harmónico a cantar.
- Identificar modo maior e modo menor, bem como a tónica, a dominante e a sensível de um determinado trecho melódico escutado;
- Reproduzir (com/sem nome de notas) e inventar pequenas melodias (com/sem acompanhamento ao piano ou outro instrumento);
- Transpor sensorialmente uma melodia ou canção trabalhada;
- Reconhecer auditivamente e entoar por leitura (em relatividade) ou tocar ao piano sons por graus conjuntos que sobem, descem ou se repetem, num âmbito de 9ª (desde a sensível até à 8ª), em modo maior ou menor, sem e com nomes de notas, a partir de qualquer tónica;
- Realizar leituras de notas por relatividade (em qualquer clave);
- Improvisar frases melódicas do tipo pergunta – resposta com o professor ou com um colega, com ou sem acompanhamento;
- Apresentar domínio da sequência das sílabas tonais;
- Cantar sequências melódicas (ordenações) com ou sem nome de notas.

2.2.3- Harmonia

O aluno deverá ser capaz de:

- Distinguir as funções de tónica e dominante;
- Cantar cânones.

2.2.4- Forma

O aluno deverá ser capaz de:

- Identificar a frase-pergunta e a frase resposta de um período musical;
- Reconhecer formas musicais como: cânones, AB, ABA, e rondó.

2.2.5- Elementos expressivos

O aluno deverá ser capaz de:

- Reconhecer as diferenças básicas entre dinâmicas (*f*, *mf*, *p*), diferenças ao nível da agógica (*rallentando* e *accelerando*), de fraseado (respirações, expressividade e condução melódica) e de articulação (*legato* e *staccato*);
- Reproduzir todos estes elementos.

2.2.6- Timbre/ Instrumentação

O aluno deverá ser capaz de:

- Identificar auditiva e visualmente as principais famílias instrumentais da orquestra, bem como os principais instrumentos dessas famílias.

3- Apontamentos de apoio pedagógico

3.1- A prioridade da vivência musical

De extrema importância, decisiva não apenas ao nível da motivação, mas também de modo a criar o vocabulário musical necessário para todo o percurso do estudante de música, é a construção da aula a partir de atividades musicais que envolvam as crianças e apelem à sua participação.

Nesse sentido, e apesar das possibilidades múltiplas de ação numa sala de aula, essa ação explora particularmente as seguintes vertentes:

3.1.1- A canção

A canção é o elemento chave para a promoção da *audiação*, da forma mais global possível, não apenas no sentido melódico mas também harmónico, rítmico e formal, para mencionar os principais elementos.

Em termos melódicos deve primar-se, desde o início, pelo rigor da afinação, da expressividade e de todos os elementos que concorrem para a coerência do fraseio, como sejam a respiração, a articulação, a agógica e a dinâmica. Os alunos devem ser exortados, desde o início, à busca do maior rigor interpretativo possível.

O acompanhamento, eventualmente ao piano ou qualquer outro instrumento polifónico, cria os fundamentos para a *audiação* harmónica. A improvisação com base na progressão harmónica da canção trabalhada tem um papel importante. A tomada de consciência, inicialmente da simples mudança de harmonia e, mais tarde, de que harmonias estão em jogo é também uma estratégia indispensável. Para o mesmo efeito, da compreensão harmónica, concorrem o canto de cânones e outro material musical a mais que uma voz.

A marcação, simultânea com o canto ou a cargo de um grupo de alunos específico para o efeito, das funções de tempo, divisão e ritmo da canção, com instrumentação

diversa ou percussão corporal, cria os fundamentos para a acuidade rítmica possível para cada aluno.

Os elementos formais e estruturais, indispensáveis para a compreensão da sintaxe musical, como sejam a frase, o período e a estrutura, estão também contidos no exercício da canção.

Por último, mas não menos importante, é eventualmente através da canção que mais se conquistam os alunos para o momento da aula e do estudo da música em geral.

3.1.2- O movimento

É da maior importância combater, particularmente nestes primeiros anos de aprendizagem musical, a conceção de aula estática. Não é possível encetar um aprendizado da música eficaz, particularmente em crianças, tendo como modelo uma plateia de espectadores passivos – os alunos – assistindo ao desenrolar de um filme numa tela – o professor.

O ritmo está, por inerência, imbuído de movimento, de ação física: a sua mensuração em tempos fortes e fracos, no caso do ritmo mensurado, assume ligação intrínseca com a sensação de peso – mais peso para tempos mais fortes, menos peso para tempos mais fracos. A própria constituição física dita as regras do ritmo: dependendo do peso relativo dos tempos ou das funções dentro do tempo, assim se conjuga naturalmente partes do corpo que mais naturalmente assumem a seu cargo a marcação dessas funções ou pesos relativos. O centro de gravidade, na parte inferior do abdómen, é, por assim dizer, o grande “gerador” do ritmo, coordenando as restantes frequências de movimento por parte dos membros e da cabeça.

A condução rítmica/melódica tem relação íntima com o espaço e a sua exploração: os pontos de partida e os pontos de chegada, a “expressividade” em movimento dos membros e do corpo, a estrutura do movimento global do corpo, a fluência ou o ostinato da ação, etc., são os meios privilegiados para a interiorização de um ritmo que de facto o seja, com toda a realização e prazer que daí se pode retirar.

3.1.3- A atividade de grupo

É dito que as crianças aprendem mais com elas mesmas do que com o professor. Relativizando a afirmação, pode de certo observar-se que grande parte, se não a maioria das ações espontâneas das crianças, emergem do seu poder de observação e imitação. Este fator contribui para que se estabeleça um estímulo intrínseco no grupo, onde os melhores alunos são permanente “perseguidos” naquilo que têm de melhor. Cabe ao professor estimular esse melhor, torná-lo visível, na esperança de que o nível global dos grupos de alunos melhore paulatinamente por “autorregulação”.

3.2- A constituição da aula

A aula “normal” na Iniciação, de 50 minutos de duração consiste, basicamente, em duas partes:

<p><i>Atividades de rotina (aprox. 10 min.):</i></p> <p>ordenações melódicas com sílaba neutra</p> <p>ordenações harmónicas com sílaba neutra</p> <p>ordenações melódicas com nome de notas</p> <p>ordenações harmónicas com nome de notas</p> <p>atividades de destreza silábica</p> <p>imitação de motivos rítmicos</p> <p>Imitação de padrões harmónicos</p> <p><i>etc.</i></p>
<p><i>Atividades de sala de aula (aprox. 40 min.):</i></p> <p>canções com sílaba neutra</p> <p>jogos rítmicos</p> <p>improvisação em progressão harmónica estabelecida</p> <p>improvisação rítmica com células dadas</p> <p>pergunta – resposta melódica ou rítmica</p> <p>canções com nome de notas</p> <p>leituras melódicas por relatividade</p> <p><i>etc.</i></p>

As atividades de rotina têm como principais funções:

- Focar o professor e os alunos em conteúdos melódicos, harmónicos, rítmicos ou outros, específicos;

- Tornar exequível a consciencialização, por parte dos alunos, dos conteúdos prestes a serem abordados na sala de aula;
- Tornar exequível para o professor a observância de respostas específicas por parte dos alunos e proceder à sua avaliação;
- Automatizar respostas ao nível do solfejo, da perceção harmónica, etc.

As atividades de sala de aula têm como principal função a criação de vocabulário musical em todos os parâmetros estudados, quer sejam melódicos, rítmicos, harmónicos, de forma, timbre, etc., tendo como grande objetivo a promoção da *audiação*.

É crucial que exista ligação entre as duas partes da aula, de forma que o aluno faça uma ponte sólida entre a execução de “objetos musicais” concretos e a sua aplicação na situação bem mais complexa do discurso musical propriamente dito.

4- Sistema de avaliação

Os alunos de Iniciação são avaliados qualitativamente no final de cada período, de acordo com as seguintes classificações: Não satisfaz; Satisfaz; Bom; e Muito Bom.

5- Recursos didáticos e pedagógicos

Algumas sugestões de livros de canções e jogos:

- Schmid, Reinhold. *50 kanons – Freudiges singen für die jugend*. Universal Edition.
- Pinto, Nadir Martinez. *Tra-la-la – 100 canções mimadas para os mais pequenos*. Livraria Castil.
- Borba, Tomaz; Portela, Adolfo; Gameiro, Raquel Roque. *Toadas da nossa terra*. Edições Valentim de Carvalho.
- Gordon, Edwin E.; Bolton, Beth M.; Hicks, Wendy K.; Taggart, Cynthia C.. *The early childhood music curriculum: experimental songs and chants without words – book one*. G.I.A. Publications, Inc.
- Willems, Edgar. *Solfejo – curso elementar*. Adaptação Portuguesa de Raquel Simões. Valentim de Carvalho CI SARL.
- Figueiredo, Delfina. *Cantigas da minha avó*. Tipografia-Escola dos Deficientes das Forças Armadas.
- Wuytack, Jos. *Canções de Mimar*. Edição Associação Wuytack de Pedagogia Musical.
- Rooyackers, Paul. *101 jogos musicais para crianças*. Lyon Multimédia Edições.
- Martins, Maria de Lourdes. *Canções tradicionais infantis*. Livros Horizonte.
- Martins, Maria de Lourdes. *A criança e a música*. Livros Horizonte.
- Gonçalves, Carlos. *Música para as crianças*. Lisboa Editora.
- Storms, Ger. *100 jogos musicais*. Edições ASA.
- Simões, Raquel Marques. *Canções para a educação musical*. Valentim de Carvalho.
- Trias, Núria; Pérez, Susana; e Filella, Luis (2002). *Jogos de Música e de Expressão Corporal*. Âncora Editora, Lisboa.

Algumas sugestões de livros de pedagogia e de estudo da infância:

- Papalia, Diane E.; Olds, Sally W.; Feldman, Ruth D. – *O Mundo da Criança*. 2001, 8ª edição.
- Hohmann, Mary; Weikart, David P.. *Educar a Criança*, 1997, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Spodek, Bernard (Org.). *Manual de Investigação em Educação de Infância*, 2002, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sprinthall, Norman A.; Sprinthall, Richard C.; *Psicologia Educacional*. 1993, McGraw-Hill de Portugal, Lda.

Cursos

Básico e Secundário

1º a 8º Grau

1- Introdução

As escolas de música e, por consequência, a Formação Musical, enfrentam hoje, pelo menos, os seguintes desafios:

- **Massificação:** À semelhança do que aconteceu nos anos 50 do século passado no ensino regular, o ensino da música massificou-se muito recentemente: os alunos que hoje procuram as escolas de música estão muito para além do espectro mais ou menos previsível de candidatos intrinsecamente motivados para a música. Naquelas circunstâncias tínhamos, não só um número muito mais reduzido de alunos do que se verifica hoje, como também geralmente mais velhos;

- **Contextualização das escolas de música:** Ao contrário do que acontecia quando o Conservatório chamava a si a totalidade do percurso do ensino da música, os conservatórios, ou as escolas dentro desse modelo, têm hoje um papel com definição muito pouco clara dentro do contexto global do ensino da música, não se verificando sequer a obrigatoriedade da sua existência no percurso curricular, mesmo para quem pretenda seguir uma carreira musical. As admissões nas Universidades e Politécnicos de ensino de música pressupõem uma série de exames específicos sobre competências musicais e não um certificado de habilitação;

- **Novas áreas de interesse:** Num panorama bem distinto do que se passou recentemente, revelam-se anseios de aprendizagem da música bem para além dos tradicionais instrumentos como o piano ou o violino, assim como para além da chamada música clássica. Para além de outros estilos “ligeiros”, como o jazz e mesmo o rock e outros instrumentos que lhes correspondem, há uma procura cada vez maior de matérias relacionadas com as novas tecnologias, como engenharia do som, etc.;

- **Concorrência:** O ensino da música, como qualquer negócio rentável, exhibe uma vitalidade cada vez maior, quer no que toca à quantidade de escolas que se constituem em oferta, quer em qualidade – e também o oposto – dos corpos docentes, supostamente cada vez melhor preparados pedagogicamente. Veja-se, por exemplo, o caso dos instrumentos de sopro: há bem pouco tempo a maior parte dos candidatos a aprender instrumentos de sopro vinham de bandas filarmónicas, procurando nos conservatórios uma pretensão maior

qualidade de ensino; hoje em dia essa qualidade rivaliza entre as bandas e os conservatórios.

Temos hoje, portanto, que dar resposta a esta realidade: cada vez mais alunos; cada vez mais novos; cada vez com menos motivação *à priori* para aprender música; num contexto em que nem as escolas de música sabem com clareza qual é o seu lugar e o seu ou seus objetivos; em solicitação para áreas em relação às quais os professores, regra geral, ainda não estão motivados nem pedagogicamente preparados e as instalações e espaços ainda não estão especificamente apetrechados; um quadro concorrencial que propõe, para cada satisfação não resolvida, uma outra porta mesmo ao lado!

Se é seguro que estes são os sintomas de um tempo de mudança, não menos seguro é o facto de que a mudança já aconteceu. E que as respostas não podem tardar.

No que toca à disciplina de Formação Musical, e à ideologia que está por detrás deste trabalho, a perspetiva é, de todo, positiva e repleta de entusiasmo; realista, a nosso ver: num tempo de mudança pode preponderar a perspetiva sobre a morte do que pereceu, ou aquela que se regozija com o que nasceu; a nossa é, sem qualquer dúvida, esta última.

Eis algumas das bases em que assenta a nossa confiança:

- **A música é um sol que nasce para todos:** como está comprovado pela pedagogia musical e qualquer professor(a) que trabalhe com crianças poderá comprovar por si, toda a gente tem alguma aptidão musical, sendo que a maior parte das pessoas a tem a um nível que será considerado médio, uma menor percentagem tem uma aptidão muito alta e uma igualmente pequena percentagem tem uma aptidão particularmente baixa; em qualquer dos casos existe um potencial de realização cujos limites dificilmente se podem prever;

- **As escolas de música têm um lugar:** antes de mais, as escolas de música vêm corresponder ao anseio que, em crescendo, os pais têm, de que os seus filhos sejam contemplados na sua formação geral com a aprendizagem da música e de um instrumento. Por outro lado, quem, em alguma altura do seu percurso de estudante de música, decidir que se quer profissionalizar, terá como solução mais provável a conclusão dos cursos básico e secundário ministrado por uma escola de música pré-universitária;

- **Outros desafios, outras experiências:** as novas solicitações por parte dos novos candidatos só podem trazer, para as instituições e para os professores que se permitirem aderir, a riqueza de novas aprendizagens e experiências;

- **A concorrência vitaliza:** o facto de haver tanta oferta, no que toca a escolas de música, interfere diretamente com a função de um professor, em qualquer área que não se constitua em currículo obrigatório; o seu argumento é a sua competência e esta tem de ser perspectivada em sentido crescente. Só o medo, que não nos assiste, podia tolher tal motivação.

A disciplina de Formação Musical, nos níveis Básico e Secundário, tem uma aula de 90 minutos semanal.

2- Conteúdos e objetivos

2.1- Objetivos

O ensino da música deverá ter em conta os seguintes anseios, provavelmente acima de quaisquer outros:

- Proporcionar, a quem queira, a participação nesse universo comunicacional maravilhoso que é a música, sem mais preocupações que não as do puro prazer; da realização pessoal, do preenchimento existencial com uma grande mais-valia;
- Permitir aos pais que eles próprios proporcionem aos seus filhos um complemento educacional de valor incontestável;
- Proporcionar, a quem assim o deseje, uma possibilidade de carreira profissional, sendo que, nesse domínio, o ensino da música terá de se haver com as mais variadas motivações estilísticas.

Num esforço de generalizar a conceção de um ensino musical que seja eficaz para tão vasta gama de interesses, tantos quantos os candidatos à aprendizagem da música, arriscamos a convicção de que podemos oferecer um ensino de qualidade obedecendo às seguintes premissas: saber música é, acima de tudo, compreender e ser capaz de “manipular” uma série de significados musicais, passíveis de algum nível de generalização no seio de um contexto cultural, resultando, no entanto, numa configuração de significados pessoal. Vale ressaltar, como nota, que tocar um instrumento, por rápido que seja, não forçosamente implica compreensão e muito menos manipulação de significados musicais.

O objetivo global da Formação Musical é, pois, criar condições vivenciais para que cada candidato encontre, cultive e amadureça o seu próprio potencial de significação musical. Supostamente, esse amadurecimento há de implicar uma maior eficácia na aprendizagem do instrumento, a todos os níveis: leitura, compreensão do que se está a tocar, capacidade de improvisação, enfim, prazer em fazer música.

Não será fácil nem pacífico definir o significado de “significado musical”; os seguintes factos podem, no entanto, ajudar o professor a orientar a sua estratégia de forma a ir resolvendo tal problemática:

Sintaxe musical: a música possui uma sintaxe, ou seja, regras que permitem a criação de unidades maiores a partir de unidades menores, sejam elas rítmicas, melódicas,

harmónicas, etc., sendo que essas unidades maiores se nos afiguram com sentido coerente. Quando nos parece lógico que a seguir a um acorde de 7ª da Dominante surja um acorde que se relaciona com este como sendo acorde de Tónica, isso é uma percepção sintática; quando, estruturalmente sentimos a necessidade de contorno frásico em quadratura, isso também é percepção sintática; a repetição motívica ao nível do ritmo cria, em tempo real, as suas próprias regras, quer predispondo-nos para a expectativa da repetição, quer provocando sensação de surpresa – agradável ou desagradável – aquando do surgimento de alguma contradição a essa repetição. Enfim, a lista seria absolutamente interminável.

Por outro lado, podemos assumir que a capacidade de interpretação de um músico decorre da acuidade com que consegue perceber e sentir essas regras. Como pode um músico interpretar uma cadência se lhe é indiferente a relação Dominante-Tónica? Como pode um músico articular convenientemente uma frase, jogando com dinâmica, respiração, etc., se não consegue perceber o “circuito fechado” da quadratura? De igual forma, como pode um músico surpreender, argumentando com elementos de agógica e dinâmica, com um motivo rítmico contrastante se não foi clara para si a construção de uma ideia rítmica à custa da repetição prévia?

Cabe ao professor de Formação musical oferecer as vivências direcionadas para tais elementos sintáticos, na sequência própria e em função dos conteúdos específicos de cada nível, dirigir-se posteriormente para a sua racionalização, tendo como objetivo máximo conduzir os seus alunos num trajeto de aquisição de vocabulário próprio e uma literacia elucidada, e não meros cumpridores de indicações de partitura ou do professor de instrumento – por muito competente que este seja.

Como em tudo na vida, a capacidade para criar é diretamente proporcional à consciência que se tem do âmbito de criação.

As competências a desenvolver na disciplina de Formação Musical são definidas em função dos objetivos e dos conteúdos específicos. No presente currículo, os objetivos são transversais a todos os níveis, desenvolvendo-se em espiral mediante a complexificação dos conteúdos específicos de cada grau.

Na página seguinte estão apresentados os objetivos gerais para a disciplina de Formação Musical, e a partir da página 28 os conteúdos específicos para cada grau (referentes ao ritmo, à melodia, à harmonia e à teoria/área conceptual).

OBJETIVOS

O aluno deverá, em cumprimento dos respetivos conteúdos, ser capaz de:

Melódicos	<i>Interpretar melodias.....</i>	Em vários estilos Com e sem nome de notas Com texto ou sílaba neutra Com e sem apoio de acompanhamento Instrumentando com percussão
	<i>Revelar sentido de:.....</i>	Afinação Contorno melódico Articulação motívica e frásica, respiração Estrutura parcial – motivos, frases – e global – secções Agógica e dinâmica
	<i>Realizar as melodias aos níveis de.....</i>	Imitação Leitura Escrita Improvisação Composição
Rítmicos	<i>Interpretar ritmos.....</i>	Nas métricas respetivas Com texto ou sílabas fluentes Percutindo no corpo ou em instrumentos
	<i>Revelar sentido de:.....</i>	Pulso estável Precisão rítmica Movimento, direção Estrutura Fraseio, articulação Coordenação e independência entre voz e percussão corporal Agógica e dinâmica Mensuração em compassos, quando é o caso
	<i>Realizar os ritmos aos níveis de.....</i>	Imitação Leitura Escrita Improvisação Composição
Harmónicos	<i>Identificar acordes.....</i>	Enquanto entidades absolutas Em progressão Em cadência Com relação ao seu estado (Fundamental, 1ª inversão, etc.)
	<i>Realizar harmonicamente.....</i>	Identificando e cantando as fundamentais Identificando e cantando cada um das funções acordais (Fundamental, 3ª, 5ª, etc.) Arpejando os acordes Improvisando com base harmónica Analisando em partitura as notas constituintes dos acordes Compondo melodias subordinadas a progressões harmónicas dadas

2.2- Conteúdos específicos

2.2.1- Conteúdos específicos para o 1º grau

1º GRAU - MELODIA	Conteúdos
<i>Âmbito</i>	5ª - Tónica – Dominante 6º grau como nota de passagem; 7º grau como nota de passagem ou nota cadencial.
<i>Movimento/Saltos</i>	Graus conjuntos Saltos sobre tríade da Tónica [saltos de 3ª e 5ª]
<i>Contexto tonal</i>	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica e natural]
<i>Contexto rítmico/Ritmo</i>	Métrica binária e ternária Tempo, sua divisão e sua duplicação Ponto de aumentação afeto ao tempo Respetivas pausas
<i>Contexto harmónico</i>	Conteúdos harmónicos definidos par o 1º Grau
<i>Leitura</i>	Leitura por relatividade Leitura por absoluto até uma alteração [DóM/Lám; SolM/Mim; FáM/Rém] Leitura por absoluto nas claves de Sol e de Fá
<i>Escrita</i>	Escrita com os conteúdos definidos para o 1º Grau Com apoios relativos à direção da melodia, pontos de apoio melódicos e/ou pontos de apoio rítmico-estruturais





1º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
Leitura.....	<p>Binário $\theta = 1$</p> 
	
Escrita.....	<p>Binário $\theta = 1$</p> 
	<p>Ternário $\theta = 1$</p>  <p>Desenvolver algum trabalho com outras unidades de tempo (mínima, mínima pontuada, colcheia, colcheia pontuada)</p>

1º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	PM e Pm
<i>Acordes em progressão.....</i>	Várias combinações possíveis de: no modo Maior: I – IV – V; no modo menor: i – iv – V [V com ou sem 7ª]
<i>Cadências.....</i>	Perfeita À Dominante

1º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Pauta</p> <p>Claves de Sol, Fá e Dó na 3ª linha</p> <p>Modo maior/modo menor: sua distinção ao nível dos 3º e 6º graus</p> <p>Acordes PM/Pm: sua distinção ao nível da constituição relativa dos intervalos [os intervalos extremos – 5ª - são iguais, os intervalos internos são diferentes – um é maior que o outro]</p> <p>As três funções acordais de um acorde de três sons: Fundamental, 3ª e 5ª</p> <p>Os 7 graus de uma escala [diatónica]: o lugar dos tons e meios tons; os graus específicos Tónica, Dominante, Subdominante e Sensível</p> <p>Graus conjuntos/graus disjuntos</p> <p>Intervalo: sua classificação quantitativa do uníssono à 13ª</p> <p>Compassos: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$</p> <p>Ponto de aumentação</p> <p>Pulso = tempo; pulso = divisão; pulso = adição</p> <p>[o pulso = tempo é consensual ou um acordo, os outros pulsos são relativos]</p> <p>Métrica binária/métrica ternária: as duas formas de divisão do pulso = tempo</p> <p>Progressão harmónica: acordes em sucessão</p> <p>Cadência: final de frase ou período</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escala Maior/menor (mn e mh) até uma alteração: DóM/Lám; SolM/Mim; FáM/Rém</p> <p>Acordes do I, IV, V/ i, iv, V, nas tonalidades dadas [em menor, modo harmónico]</p>

2.2.2- Conteúdos específicos para o 2º grau

2º GRAU - MELODIA	Conteúdos
Âmbito.....	8ª - Tónica - tónica Para além do âmbito preponderante de 8ª, 1 ou 2 graus como notas de passagem acima e/ou abaixo Âmbito estendido, de modo a considerar o salto em anacruse típico Dominante-Tónica.
Movimento/Saltos.....	Graus conjuntos Saltos sobre tríade da Tónica e da Dominante [por ordem de prioridades: 3ª, 5ª e 4ª]
Contexto tonal.....	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica e natural]
Contexto rítmico/Ritmo.....	Métrica binária e ternária Tempo, divisão, subdivisão e duplicação Ponto de aumentação afeto ao tempo e à parte do tempo Respetivas pausas
Contexto harmónico.....	Conteúdos harmónicos definidos par o 2º Grau
Leitura.....	Leitura por relatividade Leitura por absoluto até duas alterações Leitura por absoluto nas claves de Sol e de Fá
Escrita.....	Escrita com o conteúdos definidos para o 2º Grau Com apoios relativos à direção da melodia, pontos de apoio melódicos e/ou pontos de apoio rítmico-estruturais Escrita polifónica a duas partes [o baixo é dado, a linha superior é em graus conjuntos e tem como ritmo o tempo e sua divisão]

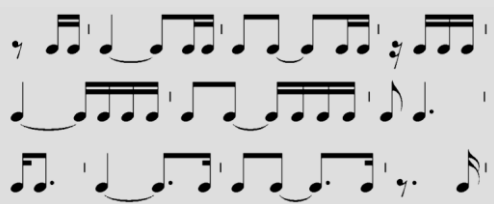



2º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
Leitura.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às do 1º Grau:</i></p> 
	<p>Ternário $\theta = 1$ <i>acrescentar às do 1º Grau:</i></p> 
Escrita.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às do 1º Grau:</i></p> 
	<p>Ternário $\theta = 1$ <i>acrescentar às do 1º Grau:</i></p>  <p>Desenvolver algum trabalho com outras unidades de tempo (mínima, mínima pontuada, colcheia, colcheia pontuada)</p>

2º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	PM, Pm e acorde de 7ª da Dom [V ⁷]
<i>Acordes em progressão.....</i>	Várias combinações possíveis de: no modo Maior: I – ii – IV – V no modo menor: i – iv – V [V com ou sem 7ª]
<i>Cadências.....</i>	Perfeita À Dominante Plagal Picarda

2º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Escala: conjunto ordenado de sons; comparação com outras escalas [pentatónicas, hexatónicas, heptatónicas de diferentes características, donde resultam músicas diferentes]</p> <p>Modo maior/modo menor: sua distinção ao nível dos 3º e 6º graus</p> <p>Armação de clave: os acidentes fixos para uma dada tonalidade (até duas alterações)</p> <p>Tonalidades relativas</p> <p>Acordes PM/Pm:</p> <p>+ sua constituição intervalar</p> <p>O acorde de 7ª da dominante: sua constituição intervalar</p> <p>Estados de um acorde: estado fundamental, 1ª, 2ª e 3ª inversões</p> <p>Intervalo: sua classificação quantitativa do uníssono à 13ª</p> <p>+ classificação qualitativa até à 8ª, a partir da tónica até aos restantes graus naturais da escala</p> <p>Pulso = tempo; pulso = divisão; pulso = adição</p> <p>[o pulso = tempo é consensual ou um acordo, os outros pulsos são relativos]</p> <p>Classificação dos compassos: simples e compostos (sem abordar a classificação geral dos compassos)</p> <p>Compassos: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$</p> <p>+ $\frac{12}{8}$</p> <p>Ponto de aumentação</p> <p>Métrica binária/métrica ternária: as duas formas de divisão do pulso = tempo</p> <p>Progressão harmónica: acordes em sucessão</p> <p>Cadência: final de frase ou período</p> <p>Polifonia</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor (mn e mh) até duas alterações</p> <p>Acordes do I, IV, V/ i, iv, V, nas tonalidades dadas [em menor, escala harmónica]</p> <p>Acorde de 7ª da dominante</p>

2.2.3- Conteúdos específicos para o 3º grau

3º GRAU - MELODIA	Conteúdos
Âmbito..... .	Centrado na 8ª - tônica - tônica Para além do âmbito preponderante de 8ª, 1 ou 2 graus como notas de passagem acima e/ou abaixo Âmbito estendido, de modo a considerar o salto em anacruse típico Dominante-Tónica.
Movimento/Saltos.....	Graus conjuntos Saltos sobre tríade da Tónica, da Dominante, da Subdominante, bem como sobre o arpejo do acorde de 7ª da Dominante [por ordem de prioridades: 3ª, 5ª, 4ª e 6ª]
Contexto tonal.....	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica, natural e melódica]
Contexto rítmico/Ritmo.....	Métrica binária e ternária Tempo, divisão, subdivisão e duplicação Ponto de aumentação afeto ao tempo e à parte do tempo Respetivas pausas
Contexto harmónico.....	Conteúdos harmónicos definidos par o 3º Grau
Leitura.....	Leitura por relatividade Leitura por absoluto até três alterações Leitura por absoluto nas claves de Sol, Fá e Dó nas 3ª e 4ª linhas
Escrita.....	Escrita com os conteúdos definidos para o 3º Grau, a uma e duas vozes





3º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
Leitura.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Ternário $\theta. = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes (utilizando até à divisão do tempo, com pausas e ligaduras, e até à subdivisão sem pausas nem ligaduras que dificultem)</p>
Escrita.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Ternário $\theta. = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes (utilizando até à divisão do tempo, com pausas e ligaduras, e até à subdivisão sem pausas nem ligaduras que dificultem)</p>

3º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	PM, Pm, V ⁷ e acorde diminuto
<i>Acordes em progressão.....</i>	Várias combinações possíveis de: no modo Maior: I – ii – IV – V – vi no modo menor: i – iv – V – VI
<i>Cadências.....</i>	Perfeita À Dominante Plagal Picarda Interrompida

3º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Escala: conjunto ordenado de sons; comparação com outras escalas [pentatónicas, hexatónicas, heptatónicas de diferentes características, donde resultam músicas diferentes]</p> <p>Acordes PM/Pm, sua constituição intervalar + os tipos de acordes sobre cada uma dos graus das escalas Maior e menor harmónica</p> <p>O acorde diminuto: sua constituição intervalar e seu lugar nas escalas maior e menor [vii^o e ii^o, respetivamente]</p> <p>Estados de um acorde: estado fundamental, 1^a, 2^a e 3^a inversões</p> <p>Intervalo: sua classificação quantitativa e qualitativa entre qualquer um dos graus das escalas Maior, mh, mn</p> <p>Compassos: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ + $\frac{9}{8}$</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor até três alterações</p> <p>Acordes do I, ii, IV, V e vi, no modo Maior/ i, iv, V e VI, no modo menor, nas tonalidades dadas [em menor, modo harmónico]</p>

2.2.4- Conteúdos específicos para o 4º grau

4º GRAU - MELODIA	Conteúdos
<i>Âmbito</i>	Centrado na 8ª - tônica - tônica
<i>Movimento/Saltos</i>	Graus conjuntos Saltos sobre qualquer um dos graus harmónicos relativos aos conteúdos harmónicos do 4º Grau Cromatismos, notas ornamentais e notas com função de modulação ou tonicização aos tons próximos de IV e V
<i>Contexto tonal</i>	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica, natural e melódica] Modulação e tonicização aos tons próximos IV e V
<i>Contexto rítmico/Ritmo</i>	Métrica binária e ternária Aplicação dos conteúdos rítmicos relativos ao 4ª Grau
<i>Contexto harmónico</i>	Conteúdos harmónicos definidos para o 4º Grau
<i>Leitura</i>	Leitura por relatividade Leitura por absoluto até quatro alterações Leitura por absoluto nas claves de sol (3ª linha), fá (4ª linha) e dó (3ª e 4ª linha)
<i>Escrita</i>	Escrita com os conteúdos definidos para o 4º Grau, a uma e a duas vozes




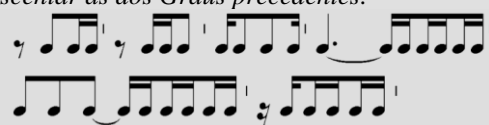
4º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
Leitura.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p> 
	<p>Ternário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes (a duas partes: com pausas e ligaduras, tercina e duína (sem confrontar 3 contra 2). A uma parte, com mudança de compasso, mantendo a métrica e a unidade de tempo (ex: $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$)</p>
Escrita.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p> 
	<p>Ternário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes (a duas partes: com pausas e ligaduras, tercina e duína (sem confrontar 3 contra 2)</p>

4º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	PM, Pm, V ⁷ , acorde diminuto e acorde aumentado Estados dos acordes de 3 sons (5, ⁶ ₃ , ⁶ ₄)
<i>Acordes em progressão.....</i>	Várias combinações possíveis de: no modo Maior I – ii – iii – IV – V – vi no modo menor: i – III – iv – V – VI Modulação ou tonicização aos tons próximos IV e V: V ⁷ /IV, V ⁷ /V. [Os tons de chegada podem estar no modo maior ou menor]
<i>Cadências.....</i>	Perfeita À Dominante Plagal Picarda Interrompida Imperfeita

4º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Acordes: os tipos de acordes sobre cada uma dos graus das escalas Maior e menores O acorde aumentado: sua constituição intervalar, possibilidades de ocorrência, funções Intervalo: sua classificação quantitativa e qualitativa entre qualquer um dos graus das escalas Maior, mh, mn e mm Compassos: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Cromatismo Modulação e tonicização A função do acorde V⁷ Acorde “pivot” Notas estranhas à harmonia: ornatos [genéricamente] Harmonia clássica como harmonia funcional Cifra barroca para os três estados dos acordes de três sons [ou 5 ou $\frac{5}{3}$]; [6 ou $\frac{6}{3}$]; [$\frac{6}{4}$] Cifra de Jazz Instrumentos transpositores</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor até quatro alterações Escalas cromáticas Encadeamento harmónico Construção de acordes a partir de cifra barroca; escrita da cifra a partir dos acordes Construção de acordes a partir de cifra de Jazz; escrita de cifra a partir dos acordes</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da leitura.....</i>	<p>Análise de partitura [funções harmónicas, cadências, ornamentos, forma, instrumentos transpositores, constituição frásica, etc.</p>

2.2.5- Conteúdos específicos para o 5º grau

5º GRAU - MELODIA	Conteúdos
<i>Âmbito</i>	Alargado para além da 8ª - tónica - tónica
<i>Movimento/Saltos</i>	Graus conjuntos Saltos sobre qualquer um dos graus harmónicos relativos aos conteúdos harmónicos do 5º Grau Cromatismos, notas ornamentais e notas com função de modulação ou tonicização
<i>Contexto tonal/atonal</i>	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica, natural e melódica] Escala Hexáfona Modos antigos [Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio] Modulação e tonicização às tonalidades próximas de IV e V e às tonalidades relativas [Maior-menor; menor-Maior] Melodias atonais à base da 2ª M e 2ªm
<i>Contexto rítmico/Ritmo</i>	Métrica binária e ternária Aplicação dos conteúdos rítmicos relativos ao 5º Grau
<i>Contexto harmónico</i>	Conteúdos harmónicos definidos para o 5º Grau
<i>Leitura</i>	Leitura por relatividade Leitura por absoluto até cinco alterações Leitura por absoluto em todas as claves
<i>Escrita</i>	Escrita com o conteúdos definidos para o 5º Grau, a uma e duas vozes



5º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
Leitura.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Ternário $\theta. = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes com mudança de compasso, mantendo a métrica e a unidade de tempo (ex: $\frac{2}{4} \frac{3}{4}$). Também com diversas unidades de tempo. A duas partes com ligaduras e pausas, tercina ou dúina (sem confrontar 2 contra 3)</p>
Escrita.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Ternário $\theta. = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Escrita a uma e a duas partes. A duas partes com ligaduras e pausas, tercina ou dúina (sem confrontar 2 contra 3)</p>

5º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	de 3 sons: PM, Pm, aumentado e diminuto de 4 sons: (tomando C como modelo) C ⁷ e C ^{o7} Estados dos acordes de 3 sons
<i>Acordes em progressão.....</i>	Várias combinações possíveis de: no modo Maior I – ii – iii – IV – V – vi no modo menor: i – III – iv – V – VI – VII _b [ou vii ^{o7}] Modulação ou tonicização: V ⁷ /IV; V ⁷ /V; tons relativos [V ⁷ /vi em modo Maior; V ⁷ /III em modo menor]
<i>Cadências.....</i>	Perfeita À Dominante Plagal Picarda Interrompida Imperfeita

5º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Acordes: os tipos de acordes sobre cada uma dos graus das escalas Maior e menores</p> <p>Intervalo: sua classificação quantitativa e qualitativa entre qualquer um dos graus das escalas Maior, mh, mn e mm</p> <p>Compassos: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$</p> <p>Cromatismo</p> <p>Modulação e tonicização</p> <p>A função dos acordes V⁷ e vii⁰</p> <p>Ornamentos melódicos e abreviaturas: mordentes, apogiaturas, grupetos, etc.</p> <p>Harmonia clássica como harmonia funcional</p> <p>Cifra barroca para os três estados dos acordes de três sons [ou 5 ou $\frac{5}{3}$]; [6 ou $\frac{6}{3}$]; [$\frac{6}{4}$] e 4 sons (7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2)</p> <p>Cifra de Jazz</p> <p>Série dos harmónicos</p> <p>Modos antigos: dórico, frígio, lídio e mixolídio</p> <p>Escala hexáfona</p> <p>Atonalismo</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor até cinco alterações</p> <p>Escalas cromáticas</p> <p>Escalas hexáfonas</p> <p>Modos antigos</p> <p>Encadeamento harmónico</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra barroca; escrita da cifra a partir dos acordes</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra de Jazz; escrita de cifra a partir dos acordes</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da leitura.....</i>	<p>Análise de partitura [funções harmónicas, cadências, ornamentos, forma, instrumentos transpositores, constituição frásica, etc.</p> <p>Claves alternadas</p>

2.2.6- Conteúdos específicos para o 6º grau

6º GRAU - MELODIA	Conteúdos
<i>Âmbito</i>	Alargado para além da 8ª - tónica - tónica
<i>Movimento/Saltos</i>	Graus conjuntos Saltos sobre qualquer um dos graus harmónicos relativos aos conteúdos harmónicos do 6º Grau Cromatismos, notas ornamentais e notas com função de modulação ou tonicização
<i>Contexto tonal/atonal</i>	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica, natural e melódica] Escala Hexáfona Modos antigos [Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio] Modulação e tonicização: Modo Maior: V ⁷ /IV; V ⁷ /V; V ⁷ /vi; V ⁷ /ii; V ⁷ /iii Modo menor: V ⁷ /iv; V ⁷ /V; V ⁷ /III; V ⁷ /VI Melodias atonais à base da 2ª M, 2ªm, 5ªP e 4ªP
<i>Contexto rítmico/Ritmo</i>	Métrica binária e ternária Mudança de compasso [parte do tempo = parte do tempo ou tempo = tempo] e compassos irregulares Aplicação dos conteúdos rítmicos relativos ao 6º Grau
<i>Contexto harmónico</i>	Conteúdos harmónicos definidos para o 6º Grau
<i>Leitura</i>	Leitura por relatividade Leitura por absoluto até seis alterações Leitura por absoluto em todas as claves Leitura em claves alternadas [solfejo cantado ou recitado] Notação gregoriana (quadrada)
<i>Escrita</i>	Escrita com os conteúdos definidos para o 6º Grau, a uma, duas e três vozes



6º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
Leitura.....	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Ternário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes, com mudança de compasso e mudança de métrica (parte igual a parte ou tempo igual a tempo); 3 notas em 2 tempos e 2 notas em 3 tempos; compasso $\frac{5}{8}$; A duas partes com tercina ou dúina, confrontando 2 contra 3</p>
Escrita.....	<p>Binário $\theta = 1$ As mesmas células da leitura</p> <p>Ternário $\theta = 1$ As mesmas células da leitura Frases a uma e a duas partes; 3 notas em 2 tempos e 2 notas em 3 tempos; compasso $\frac{5}{8}$; A duas partes com tercina ou dúina, confrontando 2 contra 3</p>

6º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	de 3 sons: PM, Pm, aumentado e diminuto de 4 sons: C^7 , C^{o7} , C^{7M} e Cm^7 acorde de 6ª Napolitana [bII^6] Discriminação de clusters de três sons
<i>Acordes em progressão.....</i>	Qualquer combinação possível com os acordes naturais (de 5ª e de 7ª) das tonalidades Maior e Menores Modulação ou tonicização (as anteriores mais): no modo Maior: V^7/ii e V^7/iii no modo menor V^7/VI

6º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Instrumentos transpositores</p> <p>Principais características da música nos diversos períodos históricos suscetíveis de reconhecimento auditivo</p> <p>Estilos musicais ao longo da história e seus principais compositores</p> <p>Batimentos acústicos, sons diferenciais e sua importância na execução musical</p> <p>Acordes de sétima: C^7, C^{7M}, Cm^7 e C^{o7}</p> <p>Acorde de 6ª Napolitana [bII^6]</p> <p>Cromatismo</p> <p>Modulação e tonicização</p> <p>Acordes “pivot”</p> <p>Ornamentos melódicos e abreviaturas: mordentes, apogiaturas, grupetos, etc.</p> <p>Harmonia clássica como harmonia funcional</p> <p>Cifra barroca para os três estados dos acordes de três e quatro sons</p> <p>Cifra de Jazz</p> <p>Instrumentos transpositores</p> <p>Compassos irregulares</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor até seis alterações</p> <p>Escalas cromáticas</p> <p>Escalas hexáfonas</p> <p>Modos antigos</p> <p>Encadeamento harmónico</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra barroca; escrita da cifra a partir dos acordes</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra de Jazz; escrita de cifra a partir dos acordes</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da leitura.....</i>	<p>Análise de partitura [funções harmónicas, cadências, ornamentos, forma, instrumentos transpositores, constituição frásica, etc.</p> <p>Claves alternadas</p>

2.2.7- Conteúdos específicos para o 7º grau

7º GRAU - MELODIA	Conteúdos
Âmbito.....	Alargado para além da 8ª - tónica - tónica
Movimento/Saltos.....	Graus conjuntos Saltos sobre qualquer um dos graus harmónicos relativos aos conteúdos harmónicos do 7º Grau Cromatismos, notas ornamentais e notas com função de modulação ou tonicização
Contexto tonal/atonal.....	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica, natural e melódica] Escala Hexáfona Modos antigos [Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio] Modulação e tonicização: a qualquer tonalidade Melodias atonais à base da 2ª M, 2ªm, 5ªP, 4ªP, 3M e 3m
Contexto rítmico/Ritmo.....	Métrica binária e ternária Mudança de compasso [parte do tempo = parte do tempo ou tempo = tempo] e compassos irregulares Melodias em andamento muito lento [$\epsilon=1$, etc.] Aplicação dos conteúdos rítmicos relativos ao 7ª Grau
Afinação.....	Intervalos largos, ótimos e estreitos (melódica ou harmonicamente), relativamente à afinação pura
Contexto harmónico.....	Conteúdos harmónicos definidos par o 7º Grau
Leitura.....	Leitura por relatividade Leitura por absoluto em qualquer armação de clave Leitura por absoluto em todas as claves Leitura em claves alternadas [solfejo cantado ou recitado]
Escrita.....	Escrita com o conteúdos definidos para o 7º Grau, a uma, duas, três e quatro vozes Melodias atonais a 2 ou 3 vozes, com poucos saltos (lineares) (Modus Novus)



7º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
<p><i>Leitura</i>.....</p>	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Ternário $\theta. = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes, com mudanças de compassos (a uma e a duas partes), com mudança de compasso; a duas vozes, com confronto de tercina de colcheia com tercina de semínimas; 4 notas em 3 tempos e 3 notas em 4 tempos; quintina; compassos irregulares ($\frac{5}{8}$, etc.)</p>
<p><i>Escrita</i>.....</p>	<p>Binário $\theta = 1$ As mesmas células da leitura</p> <p>Ternário $\theta. = 1$ As mesmas células da leitura Frases a uma e a duas partes; 3 notas em 2 tempos e 2 notas em 3 tempos; compasso $\frac{5}{8}$; A duas partes com tercina ou duína, confrontando 2 contra 3</p>

7º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	<p>de 3 sons: PM, Pm, aumentado e diminuto</p> <p>de 4 sons: C^7, C^{o7}, C^{7M}, Cm^7, Cm^{7M} e C^{47}</p> <p>acorde de 6ª Napolitana [bII^6]</p> <p>acordes de 6ª aumentada [Al, It, Fr]</p> <p>Inversões dos acordes de 3 sons e do acorde de 7 da Dominante</p> <p>Clusters de três sons</p>
<i>Acordes em progressão.....</i>	<p>Várias combinações possíveis de:</p> <p>no modo Maior I – ii – iii – IV – V – vi – vii^o</p> <p>no modo menor: i – ii^o – III – iv – V – VI – VII_b [ou vii^{o7}]</p> <p>Modulação ou tonicização: A qualquer tonalidade</p> <p>Marchas (sequências) harmónicas</p>
<i>Notas estranhas à harmonia.....</i>	<p>Nota de passagem; ornato; apogiatura; retardo; antecipação; escapada; cambiata</p>

7º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Instrumentos transpositores</p> <p>Principais características da música nos diversos períodos históricos suscetíveis de reconhecimento auditivo</p> <p>Estilos musicais ao longo da história e seus principais compositores</p> <p>Batimentos acústicos, sons diferenciais e sua importância na execução musical</p> <p>Acordes de sétima: C^7, C^{7M}, Cm^7, C°, Cm^{7M}, C^{47}</p> <p>Acorde de 6ª Napolitana [bII^6]</p> <p>Acordes de 6ª aumentada [Al. It, Fr]</p> <p>Cromatismo</p> <p>Modulação e tonicização</p> <p>Acordes “pivot”</p> <p>Notas estranhas à harmonia: nota de passagem, ornato, apogiatura, retardo, antecipação, escapada e cambiata, nota pedal</p> <p>Harmonia clássica como harmonia funcional</p> <p>Cifra barroca para os quatro estados dos acordes de quatro sons [7]; [6_5]; [4_3]; [2] e demais símbolos deste tipo de cifra</p> <p>Cifra de Jazz</p> <p>Compassos irregulares</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor até seis alterações</p> <p>Escalas cromáticas</p> <p>Escalas hexáfonas</p> <p>Modos antigos</p> <p>Encadeamento harmónico</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra barroca; escrita da cifra a partir dos acordes</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra de Jazz; escrita de cifra a partir dos acordes</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da leitura.....</i>	<p>Análise de partitura [funções harmónicas, cadências, ornamentos, forma, instrumentos transpositores, constituição frásica, etc.</p> <p>Em claves alternadas</p>

2.2.8- Conteúdos específicos para o 8º grau

8º GRAU - MELODIA	Conteúdos
Âmbito.....	Alargado para além da 8ª - tónica - tónica
Movimento/Saltos.....	Graus conjuntos Saltos sobre qualquer um dos graus harmónicos relativos aos conteúdos harmónicos do 8º Grau Cromatismos, notas ornamentais e notas com função de modulação ou tonicização
Contexto tona/atonal.....	Modo Maior Modo menor [utilizando as escalas harmónica, natural e melódica] Escala Hexáfona Modos antigos [Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio] Modulação e tonicização: a qualquer tonalidade Melodias atonais à base da 2ª M, 2ªm, 5ªP, 4ªP, 3M, 3m, Tritono e “Sabotagem da oitava” [arpejos de 3 sons com âmbito de 8ª aumentada ou 8ª diminuta. Ex: 3M+6M; 3m+6m; 4P+5D]
Contexto rítmico/Ritmo.....	Métrica binária e ternária Mudança de compasso [parte do tempo = parte do tempo, tempo = tempo ou outras possibilidades] e compassos irregulares Melodias em andamento muito lento [$\varepsilon=1$, etc.] Aplicação dos conteúdos rítmicos relativos ao 8º Grau
Contexto harmónico.....	Conteúdos harmónicos definidos par o 8º Grau
Afinação.....	Intervalos largos, ótimos e estreitos (melodica ou harmonicamente), relativamente à afinação pura
Leitura.....	Leitura por relatividade Leitura por absoluto em qualquer armação de clave Leitura por absoluto em todas as claves Leitura em claves alternadas [solfejo cantado ou rezado]
Escrita.....	Escrita com os conteúdos definidos para o 8º Grau a uma, duas, três e quatro vozes Melodias atonais a 3 vozes, com poucos saltos (lineares) (Modus Novus)

8º GRAU - RITMO	Conteúdos – células rítmicas
<p><i>Leitura.....</i></p>	<p>Binário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes</i></p>  <p>Ternário $\theta = 1$ <i>acrescentar às dos Graus precedentes:</i></p>  <p>Frases a uma e a duas partes, com mudanças de compassos (a uma e a duas partes), com mudança de compasso; a duas vozes, confronto de 3 contra 4, 2 contra 5, 3 contra 5; quintina; compassos irregulares (qualquer possibilidade); mudança de compasso (com qualquer proporção de equivalência)</p>
<p><i>Escrita.....</i></p>	<p>Binário $\theta = 1$ As mesmas células da leitura</p> <p>Ternário $\theta = 1$ As mesmas células da leitura</p> <p>Frases a uma e a duas partes; 3 notas em 2 tempos e 2 notas em 3 tempos; compasso $\frac{5}{8}$; A duas partes com tercina ou duína, confrontando 2 contra 3</p>

8º GRAU - HARMONIA	Conteúdos
<i>Acordes enquanto entidades absolutas.....</i>	<p>a) de 3 sons: PM, Pm, aumentado e diminuto</p> <p>b) de 4 sons: C⁷, C^{o7}, C^{7M}, Cm⁷, Cm^{7M}, C⁴⁷ e C^{7(5#)}</p> <p>de cinco ou mais sons: C⁷⁽⁹⁾, C⁷⁽¹³⁾, C^{7(9#)}, C^{7(9b)}, Cm⁷⁽⁹⁾, C^{7M(9)}</p> <p>acorde de 6ª Napolitana [<i>b</i>II⁶] acordes de 6ª aumentada [Al, It, Fr] “Clusters” de três e quatro sons</p>
<i>Acordes em progressão.....</i>	<p>Qualquer combinação possível com os acordes considerados até ao 8º Grau</p> <p>Modulação ou tonicização a tonalidades distantes</p> <p>Marchas (sequências) harmónicas</p>
<i>Notas estranhas à harmonia.....</i>	<p>Nota de passagem; ornato; apogiatura; retardo; antecipação; escapada; cambiata</p>

8º GRAU - Teoria/Área conceptual	
O aluno deve:	Conteúdos
<i>Assimilar os conceitos de.....</i>	<p>Instrumentos transpositores</p> <p>Principais características da música nos diversos períodos históricos suscetíveis de reconhecimento auditivo</p> <p>Estilos musicais ao longo da história e seus principais compositores</p> <p>Acordes de sétima: C^7, C^{7M}, Cm^7, C^o, Cm^{7M}, $C^{7\flat}$ e $C^{7(5\#)}$</p> <p>Acordes de nona, etc. $C^{7(9)}$, $C^{7(13)}$, $C^{7(9\#)}$, $C^{7(9b)}$, $Cm^{7(9)}$, $C^{7M(9)}$</p> <p>Acorde de 6ª Napolitana [bII^6]</p> <p>Acordes de 6ª aumentada [Al. It, Fr]</p> <p>Cromatismo</p> <p>Modulação e tonicização</p> <p>Acordes “pivot”</p> <p>Notas estranhas à harmonia: nota de passagem, ornato, apogiatura, retardo, antecipação, escapada e cambiata, nota pedal</p> <p>Harmonia clássica como harmonia funcional</p> <p>Cifra barroca para os quatro estados dos acordes de quatro sons [7]; [6_5]; [4_3]; [2] e demais símbolos deste tipo de cifra</p> <p>Cifra de Jazz</p> <p>Instrumentos transpositores</p> <p>Compassos irregulares</p> <p>Intervalos largos e estreitos: a relação com a série dos harmónicos e com alguns sistemas de afinação, nomeadamente a afinação natural e o temperamento igual</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da escrita.....</i>	<p>Escalas Maior/menor em qualquer tonalidade</p> <p>Escalas cromáticas</p> <p>Escalas hexáfonas</p> <p>Modos antigos</p> <p>Encadeamento harmónico</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra barroca; escrita da cifra a partir dos acordes</p> <p>Construção de acordes a partir de cifra de Jazz; escrita de cifra a partir dos acordes</p>
<i>Efetuar os raciocínios ao nível da leitura.....</i>	<p>Análise de partitura [funções harmónicas, cadências, ornamentos, forma, instrumentos transpositores, constituição frásica, etc.</p> <p>Em claves alternadas</p>

2.3- Recursos didáticos e pedagógicos (sugestões)

- Manuais de apoio elaborados pelos professores da Escola de Música do Orfeão de Leiria;
- _____ (____). *Jazz Standards*. Hal Leonard: Milwaukee.
- Aebersold, Jamey (1992). *Como Improvisar e tocar Jazz*. JAMEY AEBERSOLD: New Albany.
- Adler, Samuel (1997). *Sight Singing*. W. W. Norton Company, New York.
- Anderson, William e Campbell, Patricia (1989). *Multicultural Perspectives in Music Education*. Music Educators National Conference, Reston.
- Ardley, Neil (1998). *Música*. Enciclopédia visual. Editorial Verbo, Lisboa.
- Ardley, Neil; Arthur, Dave; Chapman, Hugh; Perry, John; Clark, Mary; Crisp, Clement; Cruden, Robert; Gelly, Dave; Grigson, Lionel e Sturrock, Susan (1997). *O Livro da Música*. Dinalivro: Lisboa.
- Benjamin, Thomas (1996). *Music for Analysis*. Wadsworth Publishing Company, London.
- Brings, Allen *et al.* (1979), *A new Approach to Keyboard Harmony*. Norton and Company, New York;
- Davie, Cedric Thorpe (1966). *Musical Structure and Design*. Dover Publications, New York.
- Edlund, Lars (s.d.). *Modus Novus*. J. &W. Chester, London;
- Edlund, Lars (s.d.). *Modus Vetus*. J. &W. Chester, London;
- Erzsébet, Legányné Hegyi (1971). *Bach Példatár. Collection of Bach Examples*. Vol. I. Editio Musica Budapest, Budapest:
- Giacometti, Michel e Lopes-Graça, Fernando (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Círculo de Leitores, Lisboa.
- Gordon, Edwin (1997). *Teoria de Aprendizagem Musical*. Fundação Clouste Gulbenkian, Lisboa.
- Labrousse, Marguerite (1993). *Cours de Formation Musicale*. Vol. 1 a 7. Editions Henry Lemoine, Paris.
- Myette, Willie (2002). *First adventures in Jazz*. Songbook; Student workbook; and Teacher's manual. Jazzkids: Pawtucket.
- Ottman, Robert W. (2001). *Music for Sight Singing*. Prentice-Hall, New Jersey.

- Palisca, Claude (1996). *Norton Anthology of Western Music*. Vol. 1 e 2. W.W. Norton & Company, New York.
- Prince, Adamo (s.d.). *Método Prince*. Vol. I, II e III. Lumiar Editora: Rio de Janeiro;
- Taylor, Eric (1989). *The AB Guide to Music Theorie*. Vol. 1 e 2. The Associated Board of the Royal Schools of Music, London.
- Willems, Edgar (1984). *Solfejo. Curso elementar*. Adaptação portuguesa de Raquel Simões. Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Partituras e gravações de repertório de diversos compositores.

3- Sistema de avaliação

A avaliação da disciplina de Formação Musical segue os seguintes requisitos:

1) Os alunos do 1º ao 8º graus são avaliados através da avaliação contínua.

Os alunos, internos ou externos, que queiram ingressar no Curso Secundário de Música, e que já tenham concluído ou que se encontrem em processo de conclusão do 9º ano de escolaridade, deverão realizar uma Prova de Acesso ao 6º grau, nos termos da Portaria nº 691/2009 de Junho, na qual necessitam obter nota positiva. A matriz desta prova está apresentada na grelha 1.

No final do 8º grau, os alunos realizam um exame (ver a matriz na grelha 2), cuja classificação vale 50% da nota final, valendo a avaliação contínua os restantes 50%;

2) A avaliação contínua engloba a área cognitiva (90%) e as atitudes e valores (10%). A área cognitiva envolve diversos momentos, distribuídos ao longo do ano letivo, compreendendo atividades orais e escritas, enquadradas em quatro áreas de saber: Atividades de leitura; teoria/área conceptual; atividades de escrita; e atividades de improvisação/composição, de acordo com a seguinte grelha:

Área cognitiva (90%)	Percentagens relativas
Atividades de leitura	30%
Teoria/Área conceptual	20%
Atividades de escrita	20%
Atividades de improvisação/composição	20%
Atitudes e valores (10%)	Percentagens relativas
Pontualidade e Assiduidade	2%
Material para as aulas e organização do caderno diário	2%
Comportamento, interesse e empenho	6%

3) A meio do 1º e 2º períodos, o professor deverá realizar a avaliação intercalar qualitativa (NS - Não Satisfaz; S - Satisfaz; SB - Satisfaz Bem e SMB - Satisfaz Muito Bem), para ser entregue aos encarregados de educação dos alunos com avaliação negativa ou com positiva tangencial, bem como dos alunos com alteração no desempenho muito acentuada. A avaliação intercalar deverá contemplar os seguintes parâmetros:

Avaliação intercalar (1º e 2º períodos)			
Desempenho musical	Assiduidade	Concentração e empenho	Observações

4) No final de cada período, o professor deverá realizar a avaliação final de período de todos os alunos, para ser disponibilizada às escolas do ensino regular e aos encarregados de educação. Esta avaliação sumativa é expressa em níveis de 1 a 5 no curso básico e numa escala de 0 a 20 valores nos cursos secundários/complementares. Para além desta avaliação quantitativa, o professor deverá realizar uma avaliação qualitativa contemplando os seguintes parâmetros:

Avaliação final de período (1º, 2º e 3º períodos)		
Classificação	Concentração e empenho	Observações

Cada professor deverá ter, no final de cada período, os registos de avaliação de cada área de saber e das atitudes e valores, relativos a cada aluno, para serem disponibilizados à Direção Pedagógica, caso seja necessário.

Grelha 1

Matriz da Prova de Acesso ao 6º grau de FORMAÇÃO MUSICAL

Prova Escrita (50%)		
1	Ditado rítmico a duas vozes	4
2	Ditado melódico	3
3	Ditado de funções harmónicas (do ditado melódico)	3
4	Ditado polifónico a duas vozes	4
5	Classificação auditiva de quatro acordes (em sequência)	1
6	Identificação auditiva de modos antigos (duas melodias)	1
7	Identificação histórica	1
8	Identificação tímbrica	1
9	Escrita de acordes a partir de baixo cifrado e respetivas funções harmónicas	2
Prova Oral (50%)		
1	Leitura rítmica a uma voz	6
2	Leitura rítmica a duas vozes	6
3	Leitura melódica	8

Grelha 2

Matriz do Exame de 8º grau de FORMAÇÃO MUSICAL

Prova Escrita (50%)		
1	Ditado rítmico	3
2	Ditado polifónico a três vozes (com contraponto)	3
3	Ditado melódico atonal	3
4	Ditado de baixo cifrado: o aluno escreve o baixo, identifica as funções harmónicas, as cadências e as inversões dos acordes, escrevendo a respetiva cifra	3
5	Ditado de harmonia de Jazz: o aluno identifica os acordes e escreve a respetiva cifra jazzística	3
6	Ditado de coral (quatro vozes)	3
7	Identificação auditiva da forma de uma peça escutada	1
8	Identificação histórica	1
Prova Oral (50%)		
1	Leitura rítmica a uma voz com mudança de compasso	4
2	Leitura rítmica a duas vozes	4
3	Leitura melódica	4
4	Leitura atonal (Modus Novus)	4
5	Leituras solfejadas com dificuldades rítmicas: escolhidas do repertório instrumental dos alunos (e trabalhadas nas aulas)	2
6	Transposição instrumental de um fragmento melódico (de memória)	2

Anexo 4 – Ministério da Educação, Constituição, Diário da República

MINISTÉRIOS DAS FINANÇAS E DO PLANO, DA EDUCAÇÃO E DA REFORMA ADMINISTRATIVA

Decreto-Lei n.º 310/83

de 1 de Julho

1. O presente diploma visa estruturar o ensino das várias artes — música, dança, teatro e cinema — que tem vindo a ser ministrado no Conservatório Nacional e em escolas afins, e tendo como objectivos a formação profissional dos respectivos artistas.

A educação artística que a todos deve ser proporcionada nos domínios da música e do movimento e drama não é objecto deste diploma, uma vez que a sua definição se situa no âmbito mais geral dos planos de estudos e programas dos ensinos básico e secundário.

O Estatuto do Conservatório Nacional e do seu pessoal docente rege-se ainda pela reforma de 1930, embora com alterações parcelares.

Assim, a partir de 1971 o ensino do Conservatório Nacional foi colocado em regime de experiência pedagógica; ao abrigo deste regime reorganizaram-se os planos de estudos e os programas e tentou-se, por um lado, a integração do ensino artístico com o ensino geral do mesmo nível e, por outro, a integração na mesma instituição do ensino de várias artes. Deste modo, para além dos cursos de Música e de Teatro, tradicionalmente ali ministrados, foram criados os cursos de Dança, de Cinema e de Educação pela Arte.

Se muitos foram os resultados positivos desta experiência, diversos factores condicionaram e diminuíram o seu alcance, entre os quais se contam a insuficiência de instalações e as dificuldades de gestão conjunta de uma instituição com estruturas administrativa e pedagogicamente inadequadas.

A situação de pessoal docente, a falta de regulamentação do ensino de nível superior, as dificuldades de articulação com o ensino geral, são questões que se arrastam e cuja definição tem prejudicado o ensino, afastando dele professores e alunos e acarretando um regime de frequência muitas vezes em acumulação, com carácter de actividade secundária, que impede uma plena dedicação e um verdadeiro profissionalismo.

Assim, a solução dos problemas do Conservatório Nacional passa necessariamente pela prévia definição dos estatutos dos ensinos que ali são ministrados, destes decorrendo o regime do pessoal docente e o das próprias escolas.

2. O ensino da música, para além do Conservatório Nacional, é ministrado em diversas instituições particulares, geralmente nascidas e mantidas pelo esforço de alguns professores, com maior ou menor apoio de entidades locais, ou outras, e recentemente do próprio Estado.

Nos últimos anos, algumas destas escolas vieram a transformar-se em estabelecimentos de ensino público — o Conservatório de Música do Porto, a Escola de Música de Calouste Gulbenkian de Braga, o Conservatório de Música da Madeira, o Instituto Gregoriano de Lisboa e os Conservatórios Regionais de Ponta Delgada e de Angra do Heroísmo (estes sob a égide do Governo Regional dos Açores) —, enquanto por todo o País vêm surgindo novas instituições particulares.

Estas instituições estão ligadas pedagogicamente aos estabelecimentos oficiais e todos têm como modelo os planos de estudo e programas do Conservatório Nacional.

Ao proceder a uma reformulação do ensino vocacional da música há, pois, que ter em vista a realidade em todo o País, e não apenas no Conservatório Nacional, ainda que ressaltando a especificidade da situação e da tradição de ensino deste, bem como dos demais estabelecimentos públicos e particulares.

3. No que se refere à dança, para além do curso existente no Conservatório Nacional inicialmente ligado ao teatro, não tem havido, até agora, um sistema de ensino formal, fazendo-se a preparação profissional de bailarinos nas companhias de bailado e em alguns estúdios particulares. Por outro lado, existe por todo o País um ensino ao nível da iniciação ou da aprendizagem geral das técnicas de dança, de iniciativa individual ou ligado a instituições recreativas ou culturais, que vem despertando cada vez mais interesse e procura.

Constata-se, no entanto, a necessidade de maior número de professores e de uma melhor preparação profissional e pedagógica dos mesmos, sendo também necessário implementar a atribuição aos alunos de uma qualificação que sancione o trabalho realizado, cuja inexistência os leva, em alguns casos, a apresentar-se a exame em instituições estrangeiras.

Procura-se, pois, no presente diploma institucionalizar o ensino da dança como opção vocacional, no âmbito do ensino preparatório e secundário, e, ao nível do ensino superior, formar os professores necessários ao ensino vocacional e ministrar uma preparação para outras profissões ligadas à dança.

4. O ensino do teatro tem a mais antiga tradição no Conservatório Nacional, enquanto o curso de Cinema só foi introduzido, como experiência pedagógica, a partir de 1971.

Muito embora seja inegável a especificidade de cada uma destas artes, opta-se neste projecto por reunir numa mesma escola o seu ensino, que poderá alargar-se também à televisão e a outros domínios afins, embora devam estruturar-se departamentos próprios, com conveniente autonomia.

Julga-se que a escola ganhará assim maior peso e consistência, uma vez que boa parte dos profissionais que forma (actores, cenógrafos, técnicos de som e de iluminação, etc.) irá trabalhar em qualquer daqueles sectores, devendo, por isso, a sua formação ser polivalente, sem prejuízo da especialização requerida por cada um daqueles domínios.

5. Em linhas gerais, a solução preconizada no presente diploma para a reestruturação do ensino da música, da dança, do teatro e do cinema, e da consequente reconversão dos respectivos estabelecimentos públicos de ensino, parte das seguintes opções:

Inserção no esquema geral em vigor para os diferentes níveis de ensino;

Criação de áreas vocacionais da música e da dança integradas no ensino geral preparatório e secundário;

Integração no ensino superior politécnico do ensino profissional, ao mais alto nível técnico e artístico.

Assim:

a) Inserção no esquema geral do ensino:

A preocupação de definir um estatuto especial para o ensino das artes tem dificultado e protelado o consenso sobre as soluções a adoptar, com manifesto prejuízo para os professores, os alunos e o próprio ensino.

O presente diploma visa ultrapassar esta situação e, reconhecendo embora a especificidade do ensino destas artes, vem inseri-lo nos moldes gerais dos ensinos básico, secundário e superior, aplicando ao pessoal docente, à organização e gestão dos estabelecimentos de ensino, aos planos de estudo e diplomas os estatutos que lhes correspondam naqueles níveis de ensino.

Esta inserção nos moldes gerais do ensino em vigor vem quebrar o isolamento e as indefinições em que o ensino artístico tem vivido, com mais inconvenientes que vantagens, garantindo que qualquer alteração dos estatutos gerais lhe será por igual aplicável, acompanhando assim a evolução do sistema de ensino.

b) Integração curricular nos ensinos preparatório e secundário:

Nos ensinos da música e da dança há uma educação artística e um adestramento físico específicos, que têm de iniciar-se muito cedo, na maior parte dos casos até cerca dos 10 anos, constituindo assim uma opção vocacional precoce em relação à generalidade das escolas profissionais, que só vêm a realizar-se cerca dos 15 ou 16 anos, na entrada do 10.º ano de escolaridade. Importa, no entanto, que os planos de estudo a fixar salvaguardem a possibilidade de uma reorientação vocacional até este nível.

Por outro lado, o estudo do instrumento e a aprendizagem das técnicas de dança exigem um trabalho aturado e regular, ocupando várias horas por dia, o que torna difícil a acumulação da escolaridade geral completa com a frequência do Conservatório, comprometendo os resultados de uma e de outra e levando muitos alunos à desistência ou deficiente aproveitamento.

Não pode, porém, dispensar-se o cumprimento por estes da escolaridade geral, nomeadamente da obrigatoria, relegando-se para uma situação de inferioridade de conhecimentos e de valor de diplomas, com futuro prejuízo na sua carreira profissional ou na sequência de estudos.

Deste modo, julga-se necessário encontrar para tais alunos com uma opção vocacional artística um plano de estudos que integre a componente de formação específica com a componente de formação geral indispensável, por forma a conseguir uma carga horária equilibrada e mesmo progressivamente aliviada, mas conduzindo a diplomas de valor idêntico aos do ensino geral, ao nível do 9.º ano e do 12.º ano.

A criação de áreas próprias no ensino complementar vem assim satisfazer uma necessidade há muito sentida e possibilitar que o aluno a partir dos 15/16 anos se possa dedicar já intensamente à sua formação artística e profissional, o que deverá vir a alterar profundamente a situação actualmente vivida.

c) Integração no ensino superior politécnico:

Dentro do actual sistema do nosso ensino, julga-se que o ensino superior politécnico constitui a solução mais adequada nos seus objectivos e estruturas e a mais viável para estruturar o ensino superior destas artes.

De facto, trata-se essencialmente de formar profissionais qualificados, com um alto nível técnico e artístico, não parecendo justificar-se nem o alongamento da escolaridade, pois a carência de profissionais motiva já uma fuga para a profissão antes de terminados os cursos, nem um reforço de formações teóricas, dificilmente compatível com a intensidade absorvente da preparação técnica e artística exigida.

Opta-se, assim, pela estruturação de cursos de 2 a 3 anos, com carácter terminal, que ministrarão uma formação profissional aprofundada, preparando os artistas necessários às diferentes actividades; prevê-se, no entanto, que, para além destes, possam prosseguir-se nas mesmas escolas estudos de especialização, intensificando ou diversificando a formação anterior, de modo a alargar o leque de habilitações e saídas profissionais que será possível obter.

No que se refere ao pessoal docente necessário neste nível, a carreira do ensino superior politécnico aparece também como a opção mais adequada. De facto, o acesso na carreira universitária exige sobretudo os graus académicos que comprovam a capacidade científica (mestrado e doutoramento), enquanto a carreira politécnica valoriza o currículo técnico e profissional e permite o ingresso por concurso de provas públicas.

6. O ensino superior relacionado com estas artes não se esgota, porém, na preparação profissional ao mais alto nível dos artistas, mas debruça-se também sobre aquelas artes, como objecto de conhecimento, dos pontos de vista estético, histórico, sociológico, psico-fisiológico, etc., formando a matéria de disciplinas científicas e cursos já ministrados nas universidades ou que nestas deverão vir a ser acolhidos.

A regulamentação desta matéria encontra-se fora do âmbito do presente diploma, mas de tal modo se interpenetram os dois campos que não pode deixar de haver uma íntima associação entre as instituições que ministram um e outro tipo de ensino e uma articulação dos seus estudos, como se encontra previsto nos artigos 3.º e 4.º do Decreto-Lei n.º 513-T/79, de 26 de Dezembro, em que poderão ser creditadas as habilitações e a experiência profissional obtidas.

7. No que respeita ao futuro pessoal docente do ensino vocacional da música e da dança, cuja formação importa incentivar, prevê-se que os professores de Instrumentos, de Formação Musical e das disciplinas técnicas de Música e de Dança devam ter uma qualificação equivalente à dos demais professores do ensino secundário, nomeadamente dos do ensino vocacional, exigindo uma sólida preparação técnica de base, dada pelos correspondentes cursos superiores de Música ou de Dança, completada pelas metodologias do ensino da respectiva disciplina, pela preparação pedagógica geral e por um estágio de ensino, que, no conjunto, darão uma habilitação equivalente à das licenciaturas em ensino.

8. Problema complexo e delicado é o da transição do pessoal docente das situações em que agora se encontra para os novos estatutos que lhe serão aplicáveis.

Para além dos direitos adquiridos pelo pessoal pertencente aos quadros, que constitui uma minoria, entendeu-se dever ressaltar também com justiça as situações dos professores que leccionam ininterruptamente há largos anos nestas escolas com simples contratos anuais, situação que há muito deveria ter sido resolvida com a criação e alargamento dos quadros, visto corresponder a necessidades permanentes destes estabelecimentos de ensino.

Para este efeito se criam quadros transitórios, cujos lugares se extinguirão quando vagarem, em que aqueles professores serão integrados nas condições em que actualmente se encontram contratados, permitindo-se, a todo o tempo, a opção pelo quadro e carreira dos respectivos estabelecimentos de ensino vocacional no que se refere à música e à dança.

Correspondendo a actual remuneração destes professores à 2.ª fase da carreira docente do ensino secundário (1.º escalão) e tendo em conta a situação privilegiada do seu horário de trabalho semanal em relação às carreiras docentes secundária e superiores, entendeu-se que só poderiam ter acesso ao provimento no quadro nesta situação os professores com mais de 5 anos de serviço. Concedeu-se ainda um regime transitório aos professores com mais de 3 anos de serviço, mantendo as actuais condições de trabalho, para adquirirem a sua profissionalização. Os demais professores, quer actuais quer futuros, poderão ser contratados nas condições normais das respectivas carreiras docentes.

9. Das actuais escolas do Conservatório Nacional, uma há que, pela sua natureza, se não enquadra na presente reestruturação. Trata-se do curso de Educação pela Arte, cujo objectivo não é a formação de artistas, mas de professores, nomeadamente para o ensino básico, pelo que deverá vir a enquadrar-se nas futuras escolas superiores de educação.

Os seus professores, como os demais, vêem consolidada a sua situação no quadro transitório, cabendo à Direcção-Geral do Ensino Superior determinar o seu futuro enquadramento e, enquanto este não puder ser definido, distribuir-lhes as tarefas que melhor possam adequar-se às qualificações que possuem.

10. O presente diploma constitui apenas um primeiro passo de uma reforma destes ensinos, já que se limita a traçar o enquadramento administrativo e pedagógico dos seus diversos graus.

Outras medidas, designadamente a definição de planos de estudos e programas dos cursos gerais e complementares da Música e da Dança, bem como a regulamentação de diversas disposições deste decreto-lei, serão objecto de despachos e portarias a publicar na sua sequência.

No que se refere ao ensino superior, todo o desenvolvimento da reforma virá a depender, nos termos da lei geral e de acordo com a natureza desse nível de ensino, das propostas a elaborar pelas comissões instaladoras das novas escolas superiores.

Assim, ouvidos os órgãos de governo próprio das Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira:

O Governo decreta, nos termos da alínea a) do n.º 1 do artigo 201.º da Constituição, o seguinte:

I — Do ensino vocacional da música e da dança

SECÇÃO I

Estrutura e objectivos

Artigo 1.º — 1 — O ensino vocacional nos domínios da música e da dança, abreviadamente designado, no presente diploma, por ensino da música e ensino da dança, visa a formação de músicos e de bailarinos, bem como a preparação específica necessária ao exercício de outras profissões ligadas à música e à dança.

2 — O ensino da música e o ensino da dança inserem-se nos diversos níveis do ensino, acrescendo aos objectivos próprios de cada um destes uma preparação específica que constitui, sucessivamente, uma opção vocacional precoce, um ensino profissionalizante e uma preparação profissional aprofundada.

Art. 2.º Ao nível da educação pré-escolar e do ensino primário deverá desenvolver-se o ensino da música, visando a detecção e desenvolvimento das aptidões da criança.

Art. 3.º — 1 — No ensino da música ao nível do ensino preparatório e do ensino secundário unificado desenvolver-se-ão os cursos gerais de Instrumentos, os quais visam a aquisição pelo aluno das bases gerais de formação musical e de domínio da execução dos instrumentos.

2 — No ensino da dança ao nível do ensino preparatório e do ensino secundário unificado desenvolver-se-á o curso geral de Dança, o qual visa a aquisição pelo aluno das bases gerais do vocabulário e das técnicas de dança.

Art. 4.º — 1 — Ao nível dos cursos complementares do ensino secundário, o ensino da música e o ensino da dança constituirão áreas de estudos próprios, de carácter profissionalizante, comportando os cursos de Formação Musical, de Instrumentos, de Canto e de Dança.

2 — O curso de Formação Musical visa o aprofundamento da educação musical e de conhecimentos nos domínios das ciências musicais, supondo, à saída, o domínio de um instrumento de tecla ao nível do curso geral.

3 — Os cursos de Instrumentos têm carácter profissionalizante, visando um domínio avançado da execução dos instrumentos e uma formação musical correspondente.

4 — O curso de Canto visa a aquisição de um nível de domínio geral das técnicas vocais, simultaneamente com um aprofundamento da formação musical ao nível dos restantes cursos complementares.

5 — O curso de Dança visa a formação profissional de bailarinos, através de um domínio avançado das técnicas de execução e de uma formação cultural e artística correspondente.

Art. 5.º — 1 — Os planos de estudo dos cursos gerais e dos cursos complementares dos ensinos da música e da dança integrarão as disciplinas de formação específica e vocacional da música ou da dança e as disciplinas de formação geral dos correspondentes níveis de ensino.

2 — Os planos de estudo referidos no número anterior serão organizados por forma que garantam a consecução dos objectivos próprios dos respectivos níveis de ensino, o igual valor dos diplomas do mesmo nível, a possibilidade de reorientação vocacional até ao 9.º ano de escolaridade e o acesso a qualquer área do ensino secundário complementar e ao ensino superior.

3 — Os planos de estudo referidos no n.º 1 deverão assegurar uma carga horária lectiva equilibrada na qual, progressivamente, predomine a componente vocacional.

Art. 6.º — 1 — O ensino correspondente aos planos de estudo referidos no artigo anterior poderá ser ministrado:

- a) Nos estabelecimentos de ensino da música ou da dança, em regime de ensino integrado, leccionando-se também as disciplinas de formação geral aos respectivos alunos;
- b) Simultaneamente num estabelecimento de ensino da música ou da dança e numa escola preparatória ou secundária, de forma articulada;
- c) Em escolas preparatórias e secundárias em que sejam ministradas as disciplinas de formação específica do ensino da música e da dança.

2 — Nos estabelecimentos que apenas ministram o ensino da música ou da dança, a componente vocacional pode ser ministrada independentemente do currículo de formação geral frequentado ou já obtido pelo aluno, mas os diplomas dos cursos gerais e complementares só podem ser passados quando o aluno comprove possuir a habilitação de todas as disciplinas que compõem o respectivo plano de estudos.

Art. 7.º — 1 — Os alunos que terminem com aproveitamento o conjunto de disciplinas que compõem os planos de estudo dos cursos complementares de Música ou de Dança têm direito a um diploma do respectivo curso complementar, a passar pelo estabelecimento de ensino que ministrou o ensino vocacional.

2 — O diploma de um curso complementar de Música ou de Dança é condição normal para ingresso nos respectivos cursos superiores de Música ou de Dança, bem como noutros cursos de ensino superior, nos termos da lei geral que regula o ingresso no ensino superior.

SECÇÃO II

Estabelecimentos de ensino

Art. 8.º — 1 — O ensino vocacional da música e da dança será ministrado em estabelecimentos de ensino genericamente designados, no presente diploma, por escolas de música e escolas de dança.

2 — As escolas de música e as escolas de dança ministram os cursos gerais e os cursos complementares respectivos.

3 — As escolas de música poderão também ministrar o ensino de música para crianças que frequentam o ensino primário ou a educação pré-escolar, em termos a regulamentar por despacho do Ministro da Educação.

4 — As escolas de música e as escolas de dança serão criadas por portaria conjunta do Ministro de Estado e das Finanças e do Plano e dos Ministros da Educação e da Reforma Administrativa e os respectivos

quadros serão estabelecidos nos termos dos artigos 6.º e 7.º do Decreto-Lei n.º 519-E2/79, de 29 de Dezembro.

5 — A organização, o funcionamento e a gestão das escolas de música e das escolas de dança regem-se pelos estatutos dos estabelecimentos de ensino preparatório e secundário.

Art. 9.º Poderão ser criadas nas escolas preparatórias e secundárias, por despacho do Ministro da Educação, sob proposta da respectiva direcção-geral de ensino, disciplinas dos cursos gerais de Música e de Dança, desde que se verifiquem condições para a sua leccionação e se disponha, pelo menos, de um professor com habilitação própria para as mesmas.

Art. 10.º Os professores das disciplinas de formação geral ministradas em estabelecimentos de ensino integrado poderão ter regimes próprios de recrutamento e provimento, em termos a regulamentar por portaria do Ministro da Educação, de modo a conseguir-se uma desejável articulação destas disciplinas com as do ensino vocacional.

SECÇÃO III

Carreiras docentes

Art. 11.º — 1 — Aplicam-se aos docentes do ensino vocacional da música e da dança as disposições sobre carreiras constantes do Decreto-Lei n.º 513-M1/79, de 27 de Dezembro, e legislação complementar e subsequente.

2 — As disciplinas do ensino vocacional da música e da dança constituirão grupos específicos, os quais, com as habilitações próprias e suficientes para o ensino dos diversos níveis e disciplinas, serão definidos por portaria do Ministro da Educação, acrescentando aos mapas n.ºs 1 e 3 anexos ao Decreto-Lei n.º 519-E2/79, de 29 de Dezembro, e regulando-se nos termos desse diploma.

3 — O sistema de profissionalização dos professores do ensino vocacional da música e da dança reger-se-á pela lei geral, com as adaptações necessárias, nos termos a definir por portaria do Ministro da Educação.

4 — Os concursos para provimento dos docentes a que se refere este artigo regulam-se pela legislação geral aplicável aos concursos dos professores do ensino preparatório e secundário, podendo, por um prazo de 3 anos a contar da entrada em vigor do presente diploma, ser introduzidas alterações àquele regime mediante portaria do Ministro da Educação.

5 — Poderão ser contratadas para a prestação de serviço docente no ensino vocacional da música e da dança, equiparadas a quaisquer categorias das carreiras docentes referidas no n.º 1, independentemente das habilitações que possuam, individualidades nacionais ou estrangeiras de reconhecida competência, em termos a regular por despacho do Ministro da Educação.

6 — Poderão também ser ministrados pelos docentes das escolas superiores de música e de dança, total ou parcialmente, em articulação com as escolas de nível secundário, os cursos complementares referidos no artigo 4.º

Art. 12.º — 1 — Aos docentes do ensino vocacional da música poderá ser distribuído serviço em diferentes estabelecimentos de ensino, incluindo a leccionação da iniciação musical e instrumental no ensino primário e na educação pré-escolar.

2 — Quando o serviço distribuído a estes docentes obrigar à deslocação do estabelecimento de ensino em que se encontram colocados, dará direito à compensação de encargos de deslocação, nos termos da lei geral.

SECÇÃO IV

Ensino particular e cooperativo

Art. 13.º — 1 — Os estabelecimentos de ensino particular e cooperativa que ministrem o ensino vocacional da música ou da dança regular-se-ão pela legislação geral deste tipo de ensino e poderão adoptar a organização, planos de estudo e programas do ensino público ou ter planos de estudo e programas próprios.

2 — Poderá ser concedido paralelismo pedagógico aos estabelecimentos de ensino que o requeiram e reúnam as condições necessárias, nos termos da lei geral.

3 — A concessão e a manutenção de diplomas de professor do ensino particular de Música e de Dança pode ser condicionado à frequência de cursos de reciclagem e à prestação de provas de capacidade pedagógica.

4 — Para os efeitos previstos no número anterior, o Ministério da Educação, através das escolas superiores de música e de dança, organizará cursos de reciclagem de professores.

Art. 14.º — 1 — O Ministério da Educação poderá celebrar contratos simples ou de associação com os estabelecimentos de ensino particular e cooperativo, por forma a estabelecer uma rede escolar que garanta, de forma equitativa, o acesso ao ensino vocacional da música e da dança.

2 — Aos estabelecimentos de ensino particular e cooperativo da música e da dança que sejam convertidos em estabelecimentos públicos serão aplicáveis as disposições dos Decretos-Leis n.ºs 792/75 e 793/75, de 31 de Dezembro.

II — Do ensino superior da música, da dança, do teatro e do cinema

Art. 15.º — 1 — O ensino superior da música, da dança, do teatro e do cinema insere-se nos objectivos e nas estruturas do ensino superior politécnico, visando a formação de profissionais naquelas áreas ao mais alto nível técnico e artístico.

2 — O ensino superior da música e da dança incluirá também a formação dos professores do ensino vocacional destas artes, podendo estabelecer-se acordos de cooperação com outras instituições de ensino superior, com vista a definir os planos de estudos adequados e a forma de ministrar a sua componente de ordem pedagógica.

Art. 16.º — 1 — Os cursos a que se refere o n.º 1 do artigo anterior conferem o grau de bacharel.

2 — Podem também ser criados cursos de especialização nos domínios do ensino superior ministrados nas respectivas escolas, os quais, de acordo com a sua duração e nível, poderão dar direito a um diploma específico, equiparado para efeitos profissionais às licenciaturas conferidas pelas universidades.

Art. 17.º — 1 — O ensino superior a que se referem os artigos 15.º e 16.º será ministrado em escolas de ensino superior politécnico, que poderão adoptar as designações de escola superior ou conservatório supe-

rior, de acordo com proposta da respectiva comissão instaladora.

2 — A organização, o funcionamento e a gestão das escolas superiores referidas no n.º 1 serão regulados pela legislação aplicável aos estabelecimentos de ensino superior politécnico.

3 — As referências feitas na legislação geral ao carácter científico e técnico de órgãos, actividades ou funções daqueles estabelecimentos de ensino deverão entender-se sempre como abrangendo também o carácter artístico dos mesmos.

4 — As escolas superiores referidas no n.º 1 poderão associar-se para a realização de cursos ou de projectos de interesse comum e poderão vir a federar-se num conservatório nacional abrangendo escolas de diversas artes, a criar por decreto do Governo, sem prejuízo da autonomia pedagógica e administrativa de cada escola.

Art. 18.º — 1 — Aos docentes do ensino superior da música, da dança, do teatro e do cinema aplica-se o estatuto da carreira docente do ensino superior politécnico.

2 — Por portaria do Ministro da Educação poderão ser introduzidas alterações no que respeita às provas previstas no n.º 1 do artigo 25.º do Decreto-Lei n.º 185/81, de 1 de Julho, por forma a obter a melhor adequação das mesmas à especificidade daquelas artes.

3 — Os cursos superiores de Música criados pelo Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930, e os cursos de Teatro e de Cinema do Conservatório Nacional consideram-se adequados para efeito de recrutamento de pessoal docente para as respectivas escolas superiores, nos termos do artigo 4.º e do n.º 2 do artigo 7.º do Decreto-Lei n.º 185/81, de 1 de Julho, e do artigo 25.º do Decreto-Lei n.º 513-L1/79, de 27 de Dezembro.

III — Disposições finais e transitórias

SECÇÃO I

Reconversão do Conservatório Nacional

Art. 19.º O Conservatório Nacional será reconvertido nos termos previstos nos artigos seguintes, sucedendo-lhe, para todos os efeitos legais, os estabelecimentos de ensino agora criados, considerando-se extinto a partir de data a fixar por portaria do Ministro da Educação, uma vez terminadas as operações resultantes da reconversão nos termos do artigo 22.º

Art. 20.º — 1 — São criadas em Lisboa as Escolas Superiores de Música, de Dança e de Teatro e Cinema.

2 — As Escolas referidas no número anterior ficam sujeitas ao regime de instalação previsto no Decreto-Lei n.º 513-L1/79, de 27 de Dezembro, sendo as respectivas comissões instaladoras nomeadas pelo Ministro da Educação, no prazo de 60 dias a contar da publicação do presente diploma, nos termos do artigo 6.º daquele decreto-lei, com a redacção que lhe foi dada pelo Decreto-Lei n.º 131/80, de 17 de Maio.

3 — A Escola Superior de Teatro e Cinema será estruturada em departamentos, podendo abranger também os domínios da televisão.

4 — As Escolas referidas nos números anteriores poderão estabelecer acordos de colaboração com outras entidades públicas ou privadas, nomeadamente com institutos, companhias e teatros nacionais depen-

dentes do Ministério da Cultura, por forma a obter o melhor aproveitamento dos meios existentes.

Art. 21.º — 1 — São criadas em Lisboa a Escola de Música e a Escola de Dança, que sucedem, no ensino vocacional destas artes, ao Conservatório Nacional.

2 — As Escolas criadas nos termos do número anterior consideram-se em fase de instalação a partir de 1 de Outubro de 1983, regulando-se o seu funcionamento nos termos da Portaria n.º 561/77, de 8 de Setembro.

Art. 22.º — 1 — É constituída a Comissão Coordenadora da Reconversão do Conservatório Nacional, composta pelos presidentes das comissões instaladoras dos estabelecimentos de ensino criados nos termos dos artigos 20.º e 21.º e pelo chefe de secretaria do Conservatório Nacional, que servirá de secretário.

2 — Os membros docentes escolherão entre si o presidente e o vice-presidente da Comissão Coordenadora, exercendo estes, com o chefe de secretaria, as funções de conselho administrativo.

3 — Compete à Comissão Coordenadora:

- a) Apresentar ao Ministro da Educação as propostas de reconversão previstas no artigo 33.º do Decreto-Lei n.º 513-L1/79, de 27 de Dezembro, coordenando as propostas nesse sentido elaboradas pelas diferentes Escolas que delas fazem parte;
- b) Assegurar a gestão das dotações orçamentais atribuídas ao Conservatório Nacional, até ao final do ano económico de 1983;
- c) Garantir a gestão do pessoal, instalações, equipamento e verbas pertencentes ao Conservatório Nacional, enquanto não forem afectados a alguma das Escolas ou outra entidade, e assegurar todas as operações necessárias à transição para as novas situações;
- d) Assegurar a coordenação das actividades das diferentes Escolas, enquanto esta se revelar necessária, devido à utilização comum de instalações, equipamentos, serviços ou dotações orçamentais.

4 — A Comissão Coordenadora iniciará funções em 1 de Outubro de 1983 e será extinta, por despacho ministerial, quando se encontrar esgotado o objecto do seu mandato, nomeadamente pela plena autonomização das Escolas nela representadas, independentemente do termo do regime de instalação de cada uma destas.

5 — A partir de 1 de Janeiro de 1984 cada uma das Escolas criadas pelos artigos 20.º e 21.º disporá de orçamento próprio, gerindo-se autonomamente dos pontos de vista administrativo e pedagógico, sem prejuízo da coordenação a efectuar nos termos dos números anteriores.

6 — Deixarão de fazer parte da Comissão Coordenadora, mediante despacho ministerial, as Escolas em relação às quais não seja já necessário assegurar as funções de coordenação previstas no n.º 3.

7 — Os professores de Educação pela Arte vinculados ao quadro transitório do Conservatório Nacional escolherão entre si um representante junto da Comissão Coordenadora de Reconversão, o qual será ouvido

em relação às decisões que afectem aqueles professores e sempre que a Comissão o julgue necessário.

Art. 23.º — 1 — Cabe à Escola de Música e à Escola de Dança, criadas pelo artigo 21.º, assegurar a continuação de estudos, a realização de exames e a passagem de certificados ou diplomas dos respectivos cursos realizados de acordo com os planos de estudo previstos no Decreto n.º 18 881 ou instituídos ao abrigo do regime de experiência pedagógica do Conservatório Nacional.

2 — Cabe à Escola Superior de Teatro e Cinema assegurar a continuação dos respectivos cursos actualmente ministrados, a realização de exames e a passagem dos respectivos certificados ou diplomas.

Art. 24.º — 1 — A documentação do Conservatório Nacional, depois de devidamente seleccionada, será entregue a cada uma das Escolas que lhe sucedem, na medida em que possa ter utilidade prática para as mesmas, sendo a restante documentação transferida para entidade a indicar por despacho ministerial.

2 — As novas Escolas garantirão a passagem de certidões relativas à documentação que lhes fique entregue.

SECÇÃO II

Reestruturação dos outros estabelecimentos públicos de ensino da música

Art. 25.º Os actuais estabelecimentos públicos de ensino da música serão reestruturados de acordo com as disposições seguintes.

Art. 26.º — 1 — São criadas a Escola Superior de Música do Porto e a Escola de Música, que sucedem, para todos os efeitos legais e contratuais, ao Conservatório de Música do Porto, o qual se considera extinto a partir de data a fixar por portaria do Ministro da Educação, nos termos previstos no artigo 19.º

2 — Os estabelecimentos de ensino a que se refere o número anterior ficam sujeitos ao regime de instalação, aplicando-se-lhes o disposto, respectivamente, no n.º 2 do artigo 20.º e no n.º 2 do artigo 21.º do presente diploma.

3 — As comissões instaladoras dos dois estabelecimentos de ensino, em conjunto com o chefe de secretaria do Conservatório de Música do Porto, constituem a Comissão Coordenadora de Reconversão daquele estabelecimento de ensino, sendo-lhe aplicável o disposto nos n.ºs 2 a 5 do artigo 22.º

4 — Aplica-se à Escola de Música criada nos termos do n.º 1 o disposto no n.º 1 do artigo 23.º do presente diploma, ficando à guarda desta a documentação do Conservatório de Música do Porto, da qual passará as respectivas certidões.

Art. 27.º — 1 — O Instituto Gregoriano de Lisboa será reestruturado de acordo com as disposições do presente diploma, tendo em conta a especificidade dos seus objectivos.

2 — O Instituto Gregoriano de Lisboa abrangerá uma escola de música, ministrando o ensino vocacional com características próprias, e um departamento de estudos superiores gregorianos, que fará parte da Escola Superior de Música de Lisboa, nos termos a regular pelo diploma que efectue a reestruturação prevista no número anterior.

3 — A Escola de Música de Calouste Gulbenkian de Braga será adaptada, por portaria do Ministro da Educação, de acordo com o disposto no presente diploma,

como escola de música nos termos definidos no artigo 8.º e na alínea a) do n.º 1 do artigo 6.º

4 — O regime vigente para os Conservatórios Regionais de Ponta Delgada e de Angra do Heroísmo será adaptado de acordo com o disposto no presente diploma e no Decreto-Lei n.º 338/79, de 25 de Agosto, pelos órgãos de governo próprio da Região Autónoma dos Açores.

Art. 28.º — 1 — O Conservatório de Música da Madeira passa a depender dos órgãos de governo próprio da Região Autónoma da Madeira, nos termos do Decreto-Lei n.º 364/79, de 4 de Setembro, cabendo a estes efectuar a respectiva reestruturação de acordo com as disposições do presente diploma.

2 — O Ministério da Educação suportará os encargos de funcionamento do Conservatório de Música da Madeira até 31 de Dezembro de 1983, data a partir da qual os mesmos passarão a ser da responsabilidade da Região Autónoma da Madeira.

SECÇÃO III

Regime de transição de pessoal

Art. 29.º Os actuais professores do Conservatório Nacional e os do ensino da música e disciplinas afins dos estabelecimentos públicos de ensino da música beneficiam do regime de transição previsto nas disposições seguintes.

Art. 30.º — 1 — São criados os quadros transitórios do Conservatório Nacional e de cada um dos actuais estabelecimentos públicos de ensino da música constantes dos mapas anexos ao presente diploma, cujos lugares se extinguirão à medida que vagarem.

2 — Têm direito ao ingresso no quadro transitório do Conservatório Nacional os professores pertencentes ao quadro do mesmo e os contratados que até 31 de Dezembro de 1983 completem 5 anos de serviço e que declarem a sua opção de ingresso neste quadro, no prazo de 30 dias após a entrada em vigor do presente diploma.

3 — Têm direito a ingresso nos quadros transitórios dos estabelecimentos públicos do ensino da música os professores do ensino da música e disciplinas afins já pertencentes ao quadro e os contratados que até 31 de Dezembro de 1983 completem 5 anos de serviço, prestado com habilitações próprias no respectivo estabelecimento de ensino ou neste e noutros estabelecimentos públicos de ensino da música, e que declarem a sua opção nos termos do número anterior.

4 — Aos professores que até 31 de Dezembro de 1983 completem 3 anos de serviço nos termos previstos nos n.ºs 2 e 3 é garantida a celebração de um contrato na respectiva escola, nas condições actuais de serviço e remuneração, por 2 anos, renovável por mais 1 ano, se tal for necessário para terminar a sua profissionalização.

5 — Aos professores estrangeiros que preencham as condições previstas nos n.ºs 3 e 4 deste artigo serão mantidos os contratos nas condições actuais de serviço e remuneração, respectivamente, sem limites de tempo ou nos termos do número anterior.

6 — Para efeito do disposto nos números anteriores, será contado também nos termos do Decreto-Lei n.º 553/80, de 21 de Novembro, o tempo de serviço prestado nos estabelecimentos de ensino particulares que directamente antecederam os actuais.

7 — Para efeito do n.º 3, consideram-se habilitações próprias os cursos superiores e os cursos completos de Instrumentos previstos no Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930.

8 — Os professores de Instrumentos e disciplinas afins não contemplados no Decreto n.º 18 881 poderão ser considerados, mediante despacho ministerial para cada caso, como possuidores de habilitação ou currículo adequado ao ensino da disciplina que ministram, para efeitos de aplicação dos n.ºs 3 e 4 deste artigo.

Art. 31.º Os professores providos nos quadros transitórios têm a remuneração prevista no Decreto-Lei n.º 68/82, de 3 de Março, e o número de horas de aula semanal determinado no artigo 25.º do Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930.

Art. 32.º — 1 — Os professores providos num quadro transitório poderão prestar serviço nos estabelecimentos de ensino superior criados nos termos do presente diploma, em estabelecimentos de ensino vocacional da música ou da dança ou noutros serviços dependentes do Ministério da Educação, em regime de colocação especial previsto na lei.

2 — Os professores dos quadros transitórios que prestem serviço nos estabelecimentos de ensino superior serão equiparados às categorias da carreira docente correspondentes às funções que sejam chamados a desempenhar, podendo optar pelo vencimento do quadro de origem.

3 — Poderão também os professores providos num quadro transitório ser chamados a prestar serviço nas escolas superiores criadas pelo presente diploma, ou noutros serviços dependentes do Ministério da Educação, com funções de natureza técnica ou de investigação, compatíveis com a especialização e experiência que possuam, nas condições de trabalho e remuneração que tenham no lugar de origem.

4 — Aos professores dos quadros transitórios que prestem serviço nos estabelecimentos de ensino vocacional da música ou da dança poderão ser atribuídas, de acordo com as necessidades do serviço, até 18 horas semanais de serviço docente ou equiparado, só podendo ser consideradas horas extraordinárias as que excedam aquele número.

Art. 33.º — 1 — Os professores providos num quadro transitório poderão optar, a todo o tempo, pelo ingresso no quadro do respectivo estabelecimento de ensino vocacional da música ou da dança, nos termos gerais da carreira docente, nos respectivos grupos, disciplinas ou especialidades.

2 — Para efeitos de progressão na carreira docente, será contado todo o tempo de serviço docente prestado com habilitação própria em estabelecimentos de ensino da música ou da dança, públicos ou particulares, bem como no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, e o tempo prestado como professor profissionalizado nas disciplinas da educação musical e da música, ou outras equivalentes, dos estabelecimentos de ensino preparatório e secundário.

3 — A contagem do tempo de serviço no ensino particular e cooperativo, para efeitos do número anterior, será feita nos termos do Decreto-Lei n.º 553/80, de 21 de Novembro.

Art. 34.º — 1 — Os lugares do quadro transitório cativam igual número de lugares do quadro do respectivo estabelecimento de ensino vocacional da mú-

sica ou da dança, os quais só poderão ser providos nos termos do n.º 1 do artigo anterior ou após a libertação de lugares por extinção daqueles, bem como nos termos dos artigos 5.º, 6.º e 9.º do Decreto-Lei n.º 373/77, de 5 de Setembro.

2 — Os professores que optem pelo ingresso no quadro do respectivo estabelecimento de ensino nos termos do n.º 1 do artigo anterior, quando excedam o número de lugares daquele quadro, ficarão na situação de supranumerários, ocupando automaticamente a primeira vaga que se verifique no respectivo grupo ou disciplina.

Art. 35.º — 1 — Os professores em exercício à data da publicação do presente diploma que não completam, até 31 de Dezembro de 1983, 5 ou 3 anos de serviço nos termos do artigo 30.º poderão ser contratados nos termos gerais da legislação aplicável ao respectivo estabelecimento de ensino.

2 — Aos docentes referidos no número anterior, bem como a outros que venham a ser providos em estabelecimentos com ensino vocacional da música ou da dança, será contado, para todos os efeitos, o serviço docente anteriormente prestado, nos termos dos n.ºs 2 e 3 do artigo 33.º

Art. 36.º Sob proposta fundamentada das comissões coordenadoras de reconversão, o pessoal não docente será afectado às novas Escolas criadas pelo presente diploma, sem prejuízo da reclassificação a que se refere o Decreto-Lei n.º 536/79, de 31 de Dezembro.

SECÇÃO IV

Regime aplicável à transição de planos de estudo e às habilitações anteriores

Art. 37.º — 1 — Para efeitos de seguimento de estudos, será estabelecido um regime transitório a aprovar por despacho ministerial, tendo em conta os planos de estudo e os programas a fixar.

2 — Até ao fim do ano lectivo de 1984-1985, poderão os alunos terminar os cursos gerais da Música e da Dança e outros cursos, segundo os planos de estudo actualmente em vigor, sem prejuízo do disposto no n.º 4.

3 — Os alunos que não possam terminar os referidos cursos naquele prazo deverão transitar para os novos planos de estudo, de acordo com o regime a fixar nos termos do n.º 1.

4 — Os cursos superiores da Música criados pelo Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930, e os cursos actualmente ministrados pelas Escolas de Teatro e de Cinema do Conservatório Nacional poderão manter-se enquanto não forem criados os novos cursos de ensino superior politécnico, e os respectivos exames poderão ainda ser realizados nos 3 anos lectivos posteriores à publicação dos diplomas que criem os novos cursos.

Art. 38.º Das habilitações obtidas de acordo com os planos de estudo fixados ao abrigo da experiência pedagógica serão passados os respectivos diplomas ou certificados, nos termos a fixar por portaria do Ministro da Educação.

Art. 39.º — 1 — Por despacho do Ministro da Educação, poderão as habilitações adquiridas ao abrigo do Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930, e do regime de experiência pedagógica ser declaradas suficientes para efeito de prosseguimento de estudos.

2 — Por portaria dos Ministros da Educação e da Reforma Administrativa, poderão as habilitações referidas no número anterior ser declaradas adequadas ao provimento em determinados cargos públicos.

SECÇÃO V

Disposições finais

Art. 40.º — 1 — As Escolas Superiores de Música, de Dança e de Teatro e Cinema integram-se nas estruturas gerais de coordenação do ensino superior politécnico e dependem da Direcção-Geral do Ensino Superior.

2 — O ensino vocacional da música e da dança e as respectivas Escolas dependem da Direcção-Geral do Ensino Secundário, onde deverá constituir-se um serviço próprio para a orientação pedagógica de cada um desses sectores, bem como das outras direcções-gerais e organismos que superintendem no ensino secundário, no âmbito da respectiva competência.

3 — A gestão do pessoal pertencente aos quadros transitórios da música e da dança cabe às escolas de música e de dança que sucedem ao respectivo estabelecimento de ensino, sob a superintendência da Direcção-Geral de Pessoal.

4 — A gestão do pessoal pertencente aos quadros transitórios do teatro e do cinema cabe à respectiva Escola Superior, sob a superintendência da Direcção-Geral do Ensino Superior.

5 — A gestão do pessoal pertencente ao quadro transitório da educação pela arte cabe à Direcção-Geral do Ensino Superior.

Art. 41.º — 1 — Os encargos decorrentes da aplicação do presente diploma relativos às escolas de música e de dança, bem como os encargos com os quadros transitórios, serão suportados, até ao final do ano económico de 1983, pelas dotações destinadas aos actuais estabelecimentos de ensino a que aquelas escolas sucedem.

2 — Os encargos decorrentes da aplicação do presente diploma relativos às novas Escolas Superiores serão suportados pelas dotações do Ministério da Educação destinadas aos novos estabelecimentos de ensino superior politécnico.

Art. 42.º O ingresso do pessoal docente nos quadros transitórios e as demais disposições relativas às carreiras docentes e à transição do pessoal produzem efeitos a partir de 1 de Outubro de 1983.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros de 19 de Maio de 1983. — *Francisco José Pereira Balsemão* — *Alípio Barrosa Pereira Dias* — *João José Fraústo da Silva* — *António Jorge de Figueiredo Lopes*.

Promulgado em 8 de Junho de 1983.

Publique-se.

O Presidente da República, ANTÓNIO RAMALHO EANES.

Referendado em 8 de Junho de 1983.

O Primeiro-Ministro, *Francisco José Pereira Pinto Balsemão*.

MAPA I

Quadro transitório do pessoal docente
do Conservatório Nacional

Cursos	Designação	Cate- goria	Número de lugares
Música	Professores de 1.ª categoria	D	7
Teatro	Professores de 2.ª categoria	E	50
Dança	Professores	E	11
Cinema	Professores	E	13
Educação pela Arte.	Professores	E	8
		E	12

MAPA II

Quadro transitório do pessoal docente
do Conservatório de Música do Porto

Designação	Categoria	Número de lugares
Professores	E	39

MAPA III

Quadro transitório do pessoal docente
do Instituto Gregoriano de Lisboa

Designação	Categoria	Número de lugares
Professores	E	8

MAPA IV

Quadro transitório do pessoal docente
do Conservatório de Música da Madeira

Designação	Categoria	Número de lugares
Professores	E	10

MAPA V

Quadro transitório do pessoal docente
da Escola de Música de Calouste Gulbenkian

Designação	Categoria	Número de lugares
Professores	E	12

MINISTÉRIOS DAS FINANÇAS E DO PLANO,
DOS ASSUNTOS SOCIAIS
E DA REFORMA ADMINISTRATIVADecreto do Governo n.º 50/83
de 1 de Julho

Mediante o presente diploma procede-se a uma alteração, que urge, relativamente ao quadro de pessoal de direcção e chefia da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Pretende-se dotar o referido quadro por forma compatível com a dimensão do Serviço de Acção Social, face à importância e multiplicidade de acções que este Serviço é chamado a desempenhar.

Procura-se, assim, possibilitar o adequado enquadramento hierárquico do Serviço de Acção Social, com evidente interesse público, no que respeita à boa administração do respectivo orçamento anual, que ascende a cerca de 1 milhão de contos, e, bem assim, no que toca à melhor gestão do seu pessoal, de cerca de mil unidades.

Acresce que o Serviço de Acção Social, pela actividade que exerce e pela população a que especialmente se dirige, exige o conveniente controle da acção promocional que prossegue e da rentabilidade das avultadas somas que despende.

Tenha-se ainda presente que o actual Serviço de Acção Social resultou da fusão de 2 Serviços, o Serviço de Assistência e o Serviço Social, alteração que se operou através do Decreto-Lei n.º 313/79, de 20 de Agosto, não se tendo nessa data produzido a necessária alteração do quadro de pessoal de direcção e chefia na parte que diz respeito ao mesmo Serviço de Acção Social. Cada um dos referidos Serviços dispunha de 1 lugar de chefe de divisão, conforme o Decreto n.º 832/74, de 31 de Dezembro, tendo o Serviço resultante ficado a dispor, e inexplicavelmente, de apenas 1 lugar de chefe de divisão.

Importa, pois, e sem mais delongas, dotar convenientemente o referido quadro de pessoal no que respeita ao Serviço de Acção Social.

Nos termos do n.º 1 do artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 692/70, de 31 de Dezembro:

O Governo decreta, nos termos da alínea g) do artigo 202.º da Constituição, o seguinte:

Artigo 1.º O quadro de direcção e chefia da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, em vigor nesta data, é acrescido de 1 lugar de director de serviço, de 3 lugares de chefe de divisão e de 1 lugar de chefe de repartição, a afectar ao respectivo Serviço de Acção Social.

Art. 2.º A regulamentação do Serviço de Acção Social da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa será estabelecida por portaria do ministro da tutela.

Francisco José Pereira Pinto Balsemão — Alípio Barrosa Pereira Dias — Luís Eduardo da Silva Barbosa — António Jorge de Figueiredo Lopes.

Assinado em 8 de Junho de 1983.

Publique-se.

O Presidente da República, ANTÓNIO RAMALHO EANES.

Referendado em 8 de Junho de 1983.

O Primeiro-Ministro, *Francisco José Pereira Pinto Balsemão.*

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

Decreto-Lei n.º 311/83
de 1 de Julho

Criado pelo Decreto-Lei n.º 104/80, de 10 de Maio, o Gabinete de Gestão Financeira do Ministério da Justiça e já aprovado o respectivo diploma regula

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**Decreto-Lei n.º 344/90**

de 2 de Novembro

A educação artística tem-se processado em Portugal, desde há várias décadas, de forma reconhecidamente insuficiente, incompatível com a situação vigente na maioria dos países europeus. A extrema complexidade intrínseca desta área da educação e a sua sempre problemática inserção e articulação no sistema geral de ensino, a par da natureza muito especializada deste domínio, que, além disso, exige sempre meios apropriados, particularmente ao nível das infra-estruturas e dos equipamentos, são alguns dos factores que explicam este estado de coisas.

Acresce que a margem de subjectividade inerente à apreciação das práticas artísticas não facilita uma visão desapassionada dos problemas e das metodologias mais correctas e eficazes para os abordar e resolver. Não é por acaso que, nesta matéria, as polémicas e as divergências, se não mesmo oposições radicais de opinião, têm sido tão frequentes e parecem tão inconciliáveis.

Por outro lado, a progressiva democratização do ensino, o incremento da divulgação dos bens culturais e a proliferação e desenvolvimento das artes provocaram nos últimos anos uma verdadeira exploração das aptidões e das necessidades neste campo, em consonância com a multiplicação e diversificação de perspectivas para a actividade artística, seja em termos de criação, de interpretação, de produção, de difusão ou de fruição.

Criaram-se, assim, responsabilidades governativas prementes num vasto domínio que abarca desde a formação geral até à formação profissional especializada, tanto de artistas como de investigadores, implicando a concepção e a execução de uma política sistematizada de enquadramento, apoio, estímulo e inovação, bem como de desenvolvimento da investigação no domínio das ciências das artes e do estudo científico das diversas actividades artísticas.

Pelas razões referidas, a educação artística não mais se compadece com medidas pontuais ou remédios sectoriais: a sua resolução passa pela reestruturação global e completa de todo o sistema, iniciando-se por aí a construção gradual de um novo sistema articulado, que contemplará todas as modalidades consideradas neste domínio, a saber: música, dança, teatro, cinema, áudio-visual e artes plásticas.

Assim, a intervenção neste domínio começará ao nível de um diploma quadro que define apenas os grandes princípios, estruturas e linhas gerais que enformarão todo o sistema cuja implantação ora arranca, remetendo-se para legislação subsequente o desenvolvimento do quadro geral respeitante a cada uma das áreas consideradas. Tal legislação organizar-se-á sob a forma de diplomas regulamentadores para cada área, que terão em atenção as respectivas especificidades e condicionantes próprias, algumas das quais implicarão porventura adaptações particulares de alguns aspectos do presente diploma.

O Governo tem consciência de que a educação artística é parte integrante e imprescindível da formação global e equilibrada da pessoa, independentemente do

destino profissional que venha a ter. A formação estética e a educação da sensibilidade assumem-se, por isso, como elevada prioridade da reforma educativa em curso e do vasto movimento de restituição à escola portuguesa de um rosto humano. Este diploma teve em conta o aproveitamento e maximização dos recursos já existentes e contempla, no cumprimento do preceituado na Lei de Bases do Sistema Educativo, a educação artística nas suas múltiplas vertentes: genérica, vocacional, em modalidades especiais e extra-escolar.

No longo processo de preparação do presente diploma verificou-se uma participação alargada dos sectores interessados, assim como a oportuna audição do Conselho Nacional de Educação.

Assim:

No desenvolvimento do regime jurídico estabelecido pela Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro, e nos termos da alínea c) do n.º 1 do artigo 201.º da Constituição, o Governo decreta o seguinte:

CAPÍTULO I**Princípios gerais****Artigo 1.º****Âmbito**

1 — O presente diploma estabelece as bases gerais da organização da educação artística pré-escolar, escolar e extra-escolar, desenvolvendo os princípios contidos na Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro — Lei de Bases do Sistema Educativo.

2 — Entende-se por educação artística a que se refere, nomeadamente, às seguintes áreas:

- a) Música;
- b) Dança;
- c) Teatro;
- d) Cinema e áudio-visual;
- e) Artes plásticas.

Artigo 2.º**Objectivos**

São objectivos da educação artística:

- a) Estimular e desenvolver as diferentes formas de comunicação e expressão artística, bem como a imaginação criativa, integrando-as de forma a assegurar um desenvolvimento sensorial, motor e afectivo equilibrado;
- b) Promover o conhecimento das diversas linguagens artísticas e proporcionar um conjunto variado de experiências nestas áreas, de modo a estender o âmbito da formação global;
- c) Educar a sensibilidade estética e desenvolver a capacidade crítica;
- d) Fomentar práticas artísticas individuais e de grupo, visando a compreensão das suas linguagens e o estímulo à criatividade, bem como o apoio à ocupação criativa de tempos livres com actividades de natureza artística;
- e) Detectar aptidões específicas em alguma área artística;

- f) Proporcionar formação artística especializada, a nível vocacional e profissional, destinada, designadamente, a executantes, criadores e profissionais dos ramos artísticos, por forma a permitir a obtenção de elevado nível técnico, artístico e cultural;
- g) Desenvolver o ensino e a investigação nas áreas das diferentes ciências das artes;
- h) Formar docentes para todos os ramos e graus do ensino artístico, bem como animadores culturais, críticos, gestores e promotores artísticos.

Artigo 3.º

Educação artística genérica

A educação artística processa-se genericamente em todos os níveis de ensino como componente da formação geral dos alunos.

Artigo 4.º

Vias de educação artística

1 — Para além da educação genérica, a educação artística processa-se ainda de acordo com as seguintes vias:

- a) Educação artística vocacional;
- b) Educação artística em modalidades especiais;
- c) Educação artística extra-escolar.

2 — A escolha das vias da educação artística deve obedecer à vontade e às capacidades dos alunos.

3 — As diferentes vias da educação artística podem, ainda que enquadradas em diferentes níveis de ensino, ser ministradas num mesmo estabelecimento de ensino, desde que este reúna os requisitos definidos no presente diploma e a rentabilização dos recursos existentes o aconselhe.

Artigo 5.º

Especificidades curriculares

1 — Os currículos para cada uma das vias da educação artística devem considerar a possibilidade de reorientação dos alunos de uma via para outra, quando for esta a sua opção e a mesma se revele conveniente, atendendo ao imperativo da racionalização dos recursos.

2 — Os currículos referidos no número anterior devem ser concebidos de modo a poder integrar apoios e contribuições das novas técnicas e tecnologias, nomeadamente a informática.

Artigo 6.º

Alunos excepcionalmente dotados

1 — Na organização dos currículos para a educação artística deve ser considerada a possibilidade de existência de alunos excepcionalmente dotados em determinada área artística, independentemente do aproveitamento na área da formação geral.

2 — Os docentes da educação pré-escolar e do ensino básico que detectarem em determinados alunos aptidões ou talentos específicos para uma determinada área artística devem dar conhecimento do facto aos seus superiores hierárquicos e aos pais ou encarregados de

educação dos alunos em causa, com vista ao encaminhamento destes para a via de educação artística que se revele mais adequada.

3 — Os alunos referidos no número anterior, quando sejam reconhecidamente precoces em determinada área artística e não detenham as habilitações académicas de ingresso no ensino superior, podem, a título excepcional, frequentar este nível de ensino.

4 — Aos alunos nas condições do número anterior é somente ministrada a formação prática e teórico-prática nas áreas artísticas em causa, sendo-lhes conferido o respectivo diploma académico ou profissional apenas quando concluem a correspondente formação curricular completa, sem prejuízo da possibilidade de atribuição de certificado da formação prática para efeitos profissionais e de transferência ou prosseguimento de estudos.

5 — Aos alunos excepcionalmente dotados podem ser concedidas, por forma a promover o desenvolvimento das suas aptidões, as seguintes formas de apoio:

- a) Regime especial de emprego e de desempenho profissional;
- b) Regime especial no âmbito da função pública;
- c) Apoio financeiro à respectiva preparação, designadamente através de atribuições de bolsas de estudo;
- d) Reinserção profissional;
- e) Seguro escolar de natureza adequada à educação artística, vocacional ou profissional.

6 — Para efeitos de dispensa da prestação de serviço efectivo normal, correspondente à segunda fase das obrigações militares, pode o Ministro da Educação, reconhecendo o superior interesse nacional das actividades desenvolvidas pelos cidadãos considerados excepcionalmente dotados, propor ao Ministro da Defesa Nacional a referida dispensa.

CAPÍTULO II

Organização

SECÇÃO I

Educação artística genérica

Artigo 7.º

Definição

Entende-se por educação artística genérica a que se destina a todos os cidadãos, independentemente das suas aptidões ou talentos específicos nalguma área, sendo considerada parte integrante indispensável da educação geral.

Artigo 8.º

Estabelecimentos de educação ou ensino

A educação artística genérica ministra-se nos seguintes estabelecimentos de educação ou ensino:

- a) Na educação pré-escolar, em jardins-de-infância;
- b) Nos ensinos básico e secundário, em escolas de ensino regular;
- c) No ensino superior, em escolas superiores de ensino politécnico e em universidades.

Artigo 9.º

Currículos

1 — A educação artística genérica é ministrada quer como parte do currículo do ensino regular, quer a título de actividade de complemento curricular.

2 — Nos 1.º e 2.º ciclos do ensino básico, a educação artística genérica é parte integrante do currículo do ensino regular.

3 — No 3.º ciclo do ensino básico e no ensino secundário, a educação artística genérica pode revestir as seguintes formas:

- a) Disciplinas a escolher pelos alunos de entre as opções apresentadas pela escola;
- b) Actividades inseridas no âmbito da área da escola;
- c) Actividades organizadas em regime de frequência optativa, nomeadamente grupos corais, instrumentais, teatrais, de dança, de expressão plástica ou áudio-visual;
- d) Outras actividades de complemento curricular.

4 — Os currículos e actividades a que se referem os números anteriores devem proporcionar a detecção contínua de aptidões ou vocações específicas.

Artigo 10.º

Docentes

1 — Na educação artística pré-escolar, a sensibilização da criança para o ensino artístico é feita pelo respectivo educador de infância, sempre que possível com o apoio de professores especializados, em colaboração com os pais e encarregados de educação.

2 — No 1.º ciclo do ensino básico, a educação artística genérica é assegurada pelos docentes do ensino regular, procurando a colaboração dos pais e encarregados de educação.

3 — O disposto no número anterior não prejudica a existência de componentes reforçadas de educação artística, a ministrar por docentes especializados, nas escolas de ensino básico regular dotadas de condições para o efeito.

4 — Nos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, a educação artística genérica é assegurada por docentes especializados, respectivamente por área e por disciplina.

5 — No ensino secundário e no ensino superior, a educação artística genérica é assegurada por docentes especializados.

SECÇÃO II

Educação artística vocacional

Artigo 11.º

Definição

Entende-se por educação artística vocacional a que consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área artística específica.

Artigo 12.º

Estabelecimentos de ensino

1 — A educação artística vocacional é ministrada em escolas especializadas, públicas, particulares ou cooperativas, sem prejuízo do que dispõem os números seguintes.

2 — No 1.º ciclo do ensino básico, a educação artística vocacional pode, nas áreas da música e da dança, ser ministrada em estabelecimentos de ensino regular.

3 — Nos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, e no ensino secundário, a educação artística vocacional pode ser ministrada, em áreas específicas, nos estabelecimentos de ensino regular que reúnam condições para o efeito, quando tal constitua adequada forma de satisfação das necessidades existentes.

4 — No ensino superior, a educação artística vocacional é ministrada em escolas superiores do ensino politécnico e em universidades.

Artigo 13.º

Currículos

1 — Nos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, a educação artística vocacional constitui componente significativa de um currículo integrado, que inclui formação geral, a realizar na mesma escola ou, em regime articulado, em escolas diferentes.

2 — No ensino secundário, a educação artística vocacional constitui componente fundamental do respectivo currículo, que inclui também formação geral.

3 — A carga horária atribuída à educação artística vocacional nos currículos dos ensinos básico e secundário é definida, para cada uma das áreas artísticas, por portaria do Ministro da Educação.

4 — No ensino superior compete aos órgãos próprios de cada instituição definir e estruturar os currículos dos cursos de educação artística vocacional.

Artigo 14.º

Docentes

1 — A educação artística vocacional é assegurada por docentes especializados.

2 — No 1.º ciclo do ensino básico, e em relação às áreas da música e da dança, pode a respectiva docência ser assegurada por professores especializados que exerçam funções noutros estabelecimentos de ensino.

Artigo 15.º

Regimes de ingresso e progressão

1 — O ingresso na educação artística vocacional, bem como a transferência a partir de outras vias de ensino artístico, são garantidos aos candidatos que, cumulativamente:

- a) Se encontrem compreendidos nos limites etários que vierem a ser fixados para cada área artística e para cada nível de ensino;
- b) Revelem, através de provas específicas, aptidões e talentos adequados para a respectiva frequência.

2 — Podem ser consideradas, em termos a definir por diploma posterior, condições excepcionais de progressão a ritmo diferente na formação específica e na formação geral, relativamente a determinadas áreas de educação artística vocacional.

Artigo 16.º

Regime de transferência

1 — A transferência de alunos do ensino artístico vocacional para o ensino artístico genérico, dentro do mesmo nível, é apenas condicionada pela existência de vagas no estabelecimento de ensino que ministre a educação artística genérica.

2 — A transferência de alunos do ensino artístico vocacional para o ensino artístico genérico é obrigatória quando os mesmos não atinjam, na área artística específica, as classificações mínimas que vierem a ser fixadas.

Artigo 17.º

Diplomas

1 — No termo da educação artística vocacional, feita com aproveitamento, ministrada no ensino básico, é atribuído ao aluno o respectivo diploma, sem prejuízo da certificação geral correspondente à conclusão desse ciclo de estudos.

2 — No termo da educação artística vocacional, feita com aproveitamento, ministrada no ensino secundário, é atribuído ao aluno o respectivo diploma, que indica a área de formação adquirida pelo aluno e constitui habilitação de acesso ao ensino superior.

3 — O diploma referido no número anterior pode, em condições a definir pelo Ministro da Educação, habilitar o aluno a exercer uma actividade específica na vida artística.

SECÇÃO III

Educação artística em modalidades especiais

Artigo 18.º

Definição

A educação artística em modalidades especiais é uma educação artística realizada segundo modelos específicos, previstos no n.º 1 do artigo 16.º da Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro — Lei de Bases do Sistema Educativo.

Artigo 19.º

Noção

1 — A educação artística em modalidades especiais engloba:

- a) A educação especial;
- b) O ensino profissional;
- c) O ensino recorrente de adultos;
- d) O ensino a distância.

2 — Por diploma posterior são definidas para cada área artística as modalidades especiais de educação artística que nela possam ter lugar.

SUBSECÇÃO I

Educação especial

Artigo 20.º

Educação especial

A educação artística, na modalidade de educação especial, é regulada por legislação própria, nos termos do disposto nos artigos 17.º e 18.º da Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro.

SUBSECÇÃO II

Ensino profissional

Artigo 21.º

Definição

O ensino profissional pretende formar aceleradamente executantes nas diversas áreas artísticas, sem necessária correspondência a graus académicos.

Artigo 22.º

Estabelecimentos de ensino

1 — No 3.º ciclo do ensino básico e no ensino secundário, o ensino artístico profissional é ministrado quer em escolas profissionais criadas ao abrigo da legislação vigente, quer em escolas especializadas vocacionadas para realizar este modelo de ensino e que para tal possuam condições.

2 — A nível de ensino superior, o ensino artístico profissional é ministrado em escolas superiores do ensino politécnico, às quais compete definir e estruturar os respectivos currículos.

Artigo 23.º

Regimes de ingresso e progressão

1 — Podem ingressar no ensino artístico profissional os alunos que reúnam as condições previstas na legislação vigente e que revelem, através de provas específicas, os talentos vocacionais adequados e os conhecimentos que vierem a ser definidos como suficientes, para cada área artística, por legislação especial.

2 — É aplicável ao ensino artístico profissional o disposto no n.º 2 do artigo 15.º

Artigo 24.º

Diplomas

1 — No termo da educação artística, feita com aproveitamento, ministrada no ensino profissional, para os níveis correspondentes ao ensino secundário e ao ensino superior, são atribuídos diplomas que correspondem, respectivamente, aos níveis de qualificação profissional 3, 4 e 5 reconhecidos pelas Comunidades Europeias.

2 — O diploma de nível 3 corresponde, para todos os efeitos legais, ao 12.º ano de escolaridade, podendo habilitar o aluno ao prosseguimento de estudos superiores nos termos e condições a definir por cada insti-

tuição de ensino superior, podendo ainda habilitar o aluno para o exercício de uma actividade profissional na área respectiva.

3 — Os diplomas de nível 4 e 5 são certificados de habilitação profissional, não atribuindo necessariamente grau académico.

SUBSECÇÃO III

Ensino recorrente de adultos

Artigo 25.º

Estabelecimentos de ensino

A educação artística, na modalidade de ensino recorrente de adultos, é ministrada nos estabelecimentos de ensino regular ou especializados que tenham condições para o realizar, de acordo com o que sobre a matéria for estabelecido nos termos do artigo 20.º da Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro.

Artigo 26.º

Regime de ingresso

Podem ingressar na educação artística, na modalidade de ensino recorrente, os alunos que possuam os requisitos gerais de ingresso no ensino regular e os requisitos previstos no artigo 20.º da Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro.

Artigo 27.º

Diplomas

As condições de atribuição de diplomas no termo da educação artística, na modalidade de ensino recorrente, são definidas por portaria do Ministro da Educação.

SUBSECÇÃO IV

Ensino a distância

Artigo 28.º

Estabelecimentos de ensino

1 — Nos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico e no ensino secundário, a educação artística é ministrada na modalidade de ensino a distância onde este já exista e onde venha a ser criado como modelo alternativo ou complementar do ensino regular.

2 — No ensino superior, a educação artística a distância é ministrada pela Universidade Aberta.

Artigo 29.º

Regime de ingresso

1 — Podem ser definidos, por legislação própria, regimes especiais de ingresso na educação artística, na modalidade de ensino a distância, para os níveis não superiores.

2 — Os requisitos de ingresso no ensino superior a distância são fixados pela Universidade Aberta.

Artigo 30.º

Diplomas e graus

1 — No termo da educação artística ministrada através do ensino a distância ao nível do 3.º ciclo do ensino básico e do ensino secundário é atribuído ao aluno o respectivo diploma, cujos efeitos se circunscrevem ao prosseguimento dos estudos.

2 — Ao ensino superior artístico ministrado na Universidade Aberta correspondem os graus e diplomas previstos na lei.

SECÇÃO IV

Educação artística extra-escolar

Artigo 31.º

Definição

A educação artística extra-escolar visa o aperfeiçoamento, complemento, actualização ou reconversão da formação já recebida neste campo.

Artigo 32.º

Estabelecimentos de ensino

1 — A educação artística extra-escolar é ministrada, independentemente dos níveis de ensino, em estabelecimentos públicos, particulares ou cooperativos já existentes, bem como naqueles que venham a ser criados, de acordo com os princípios estabelecidos no artigo 23.º da Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro.

2 — A educação artística extra-escolar pode ainda ser ministrada nas escolas artísticas especializadas, sempre que a rentabilização dos recursos disponíveis o aconselhe.

CAPÍTULO III

Estruturas

SECÇÃO I

Pessoal docente

Artigo 33.º

Formação de professores

1 — A formação e qualificação dos docentes para a leccionação dos diversos níveis e vias da educação artística será objecto de regulamentação, para cada área da educação artística, tendo em conta os princípios gerais consignados no presente diploma e no Decreto-Lei n.º 344/89, de 11 de Outubro.

2 — Os cursos de formação de professores devem considerar as especificidades curriculares próprias da educação pré-escolar e dos ensinos básico e secundário.

Artigo 34.º

Regimes e estatutos especiais

1 — O professor especializado do ensino artístico ministrado na educação pré-escolar e nos 1.º e 2.º ciclos do ensino básico pode apoiar uma ou mais escolas, nomeadamente em regime itinerante, de acordo com normas fixadas pelo Ministro da Educação.

2 — Podem ser criados, por portaria do Ministro da Educação, para cada área da educação artística, estatutos especiais para os docentes em algumas destas áreas, nomeadamente os de professor-concertista e professor-compositor na área da música e os de professor-bailarino e professor-coreógrafo na área da dança.

Artigo 35.º

Quadros

1 — Os quadros de pessoal docente das escolas públicas que ministram a educação artística nos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico e no ensino secundário, nas vias genérica ou vocacional, são dotados de lugares destinados a professores das diversas áreas de educação artística, através de portarias conjuntas dos Ministros das Finanças e da Educação.

2 — As portarias referidas no número anterior devem considerar as necessidades definidas em termos de organização da rede escolar e a possibilidade de o serviço a prestar pelos docentes poder abranger mais de uma escola.

SECÇÃO II

Das escolas

Artigo 36.º

Rede escolar

A rede escolar da educação artística é definida tendo em consideração:

- a) A necessidade da educação artística;
- b) As possibilidades do País, consideradas, nomeadamente, em termos regionais;
- c) O melhor aproveitamento dos recursos existentes, a nível público ou a nível privado, nomeadamente através da celebração de protocolos ou acordos entre escolas tendo em vista o ensino artístico articulado;
- d) A possibilidade de fusão de escolas já existentes;
- e) A possibilidade de criação de novas escolas.

Artigo 37.º

Ensino integrado e regime articulado

1 — O ensino integrado, independentemente de se realizar numa só escola ou em escolas diferentes, envolve uma redução progressiva do currículo geral e um reforço do currículo específico.

2 — O ensino integrado, quando em regime articulado realizado em escolas diferentes, tem em consideração a existência de uma escola artística especializada, pública, particular ou cooperativa, que ministra exclusivamente as componentes específicas da educação artística aos alunos de diferentes escolas do ensino regular.

3 — O ensino integrado, em regime articulado realizado em escolas diferentes, deve ser concretizado onde se revele desejável, nomeadamente em termos do melhor aproveitamento dos recursos materiais e humanos existentes, e deve resultar da realização de acordos ou protocolos a celebrar entre as escolas intervenientes.

Artigo 38.º

Outros protocolos e acordos

As escolas de educação artística podem celebrar acordos e protocolos com outras instituições públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, devendo, em particular, desenvolver cooperação com o departamento governamental responsável pela área da cultura.

CAPÍTULO IV

Incentivos à educação artística

Artigo 39.º

Infra-estruturas artísticas

1 — As infra-estruturas da educação artística existentes nas escolas públicas estão abertas ao uso da comunidade, salvaguardada a predominância das actividades escolares.

2 — Ao Ministério da Educação compete desenvolver, com o apoio das autarquias locais e em colaboração com o departamento governamental responsável pela área da cultura, uma política articulada de instalações e equipamentos artísticos, a qual deve ter por base critérios fundados nas necessidades globais detectadas, por forma a promover o integral e harmonioso desenvolvimento da educação artística e da descentralização cultural.

3 — Para a concretização do disposto no número anterior podem ser celebrados acordos, contratos-programa e protocolos com entidades públicas ou privadas.

Artigo 40.º

Apoios materiais e incentivos

1 — O Estado promove e incentiva a colaboração dos pais e encarregados de educação e das entidades públicas e privadas no desenvolvimento da educação artística, nomeadamente sob a forma de doações, heranças ou legados de terrenos, instalações, edifícios e outros equipamentos educativos destinados à criação, manutenção ou desenvolvimento de estabelecimentos de ensino que ministrem a educação artística.

2 — Para a execução e desenvolvimento do estabelecido no número anterior aplica-se o disposto no Decreto-Lei n.º 388/88, de 25 de Outubro, ou em legislação subsequente, nomeadamente no que respeita aos direitos das entidades disponentes.

Artigo 41.º

Apoio especial

1 — O Estado concede apoio especial aos estabelecimentos de ensino básico e secundário e escolas profissionais que, em conformidade com o disposto no presente diploma, valorizem, desenvolvam e reforcem a educação artística, sem prejuízo das exigências curriculares gerais.

2 — A prática artística, quando de alto nível, pode ainda ser objecto de protecção e regulamentação especiais quando vise principalmente propósitos educativos e tenha em vista o maior desenvolvimento das aptidões excepcionais próprias dos formandos.

CAPÍTULO V

Disposições finais

Artigo 42.º

Aplicação ao ensino particular e cooperativo

O presente diploma aplica-se aos estabelecimentos do ensino particular e cooperativo que desenvolvam a sua actividade no âmbito das diversas vias de educação artística, com excepção da educação artística extra-escolar.

Artigo 43.º

Legislação subsequente

1 — No prazo de dois anos contado a partir da entrada em vigor do presente diploma serão publicados os diplomas que desenvolverão e regulamentarão as diversas áreas da educação artística.

2 — Os diplomas referidos no número anterior conterão, relativamente a cada área da educação artística, os mecanismos de transição para o sistema definido, nas suas linhas gerais, no presente diploma e estabelecerão as regras de integração dos actuais estabelecimentos de ensino artístico, bem como do seu pessoal docente e não docente, no sistema ora instituído.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros de 19 de Julho de 1990. — *Joaquim Fernando Nogueira* — *Joaquim Fernando Nogueira* — *Luís Miguel Couceiro Pizarro Beza* — *Luís Francisco Valente de Oliveira* — *Roberto Artur da Luz Carneiro* — *José Albino da Silva Peneda*.

Promulgado em 12 de Outubro de 1990.

Publique-se.

O Presidente da República, MÁRIO SOARES.

Referendado em 17 de Outubro de 1990.

O Primeiro-Ministro, *Aníbal António Cavaco Silva*.

Decreto Regulamentar n.º 33/90

de 2 de Novembro

Com a entrada em vigor do Decreto Legislativo n.º 1/88/A, de 12 de Janeiro, e do Decreto Regional n.º 21/88/A, de 25 de Maio, foram aprovados a orgânica dos Serviços Sociais da Universidade dos Açores e o seu quadro de pessoal.

Contudo, o quadro de pessoal dirigente e técnico superior deve ser aprovado, sob proposta dos órgãos de governo próprio da Região Autónoma dos Açores, nos termos do disposto na alínea c) do artigo 9.º do Decreto-Lei n.º 252/80, de 25 de Julho.

Assim:

Ao abrigo do disposto no n.º 2 do artigo 34.º do Decreto-Lei n.º 132/80, de 17 de Maio, e nos termos da alínea c) do artigo 202.º da Constituição, o Governo decreta o seguinte:

Artigo único. É criado o quadro de pessoal dirigente e técnico superior dos Serviços Sociais da Universidade dos Açores, anexo ao presente diploma e que dele faz parte integrante.

Presidência do Conselho de Ministros, 6 de Setembro de 1990.

Joaquim Fernando Nogueira — *Vasco Joaquim Rocha Vieira* — *Luís Miguel Couceiro Pizarro Beza* — *Roberto Artur da Luz Carneiro*.

Promulgado em 12 de Outubro de 1990.

Publique-se.

O Presidente da República, MÁRIO SOARES.

Referendado em 17 de Outubro de 1990.

O Primeiro-Ministro, *Aníbal António Cavaco Silva*.

ANEXO

Grupo de pessoal	Área funcional	Carreira	Categoria	Número de lugares	Remuneração
Dirigente	—	—	Vice-presidente (a)	1	(b)
			Director de serviços	1	(c)
Técnico superior	—	Técnico superior	Assessor principal, assessor, técnico superior principal e de 1.ª classe.	2	(d)

(a) Cargo provido em comissão de serviço, nomeado pelo Secretário Regional da Educação e Cultura, de acordo com o disposto no n.º 1 do artigo 14.º do Decreto-Lei n.º 132/80, de 17 de Maio.

(b) Equiparado, para efeitos de remuneração e demais regalias, ao cargo de subdirector-geral.

(c) Remunerado nos termos previstos no anexo n.º 8 do Decreto-Lei n.º 353-A/89, de 16 de Outubro.

(d) Remunerado nos termos previstos no anexo n.º 1 do Decreto-Lei n.º 353-A/89, de 16 de Outubro.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

Decreto do Presidente da República n.º 107/2012

de 30 de julho

O Presidente da República decreta, nos termos do artigo 133.º, alínea b), da Constituição, o seguinte:

É fixado, de harmonia com o artigo 19.º do Decreto-Lei n.º 267/80, de 8 de agosto, na redação dada pela Lei Orgânica n.º 2/2000, de 14 de julho, o dia 14 de outubro de 2012 para a eleição dos deputados à Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores.

Assinado em 25 de julho de 2012.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Portaria n.º 225/2012

de 30 de julho

O Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, estabelece os princípios orientadores da organização e da gestão dos currículos do ensino básico, reforçando, entre outros aspetos, a autonomia pedagógica e organizativa das escolas. Introduziu-se uma maior flexibilidade na organização das atividades letivas, designadamente na definição da duração, no tempo a atribuir a cada disciplina, dentro de limites estabelecidos — um mínimo por disciplina e um total de carga curricular a cumprir.

Importa então harmonizar, em conformidade, os planos de estudo dos cursos de ensino artístico especializado de nível básico, criados pela Portaria n.º 691/2009, de 25 de junho, alterada pela Portaria n.º 267/2011, de 15 de setembro, de forma a valorizar a especificidade curricular do ensino artístico especializado, assegurando uma carga horária equilibrada na qual, progressivamente, predomine a componente artística especializada.

Assim:

Ao abrigo do n.º 2 dos artigos 1.º, 2.º, 3.º e 4.º, todos do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho, alterado pelo Decreto-Lei n.º 352/93, de 7 de outubro, e pelo Decreto-Lei n.º 74/2004, de 26 de março, dos artigos 1.º, 11.º e 13.º do Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro, alterado pelo Decreto-Lei n.º 74/2004, de 26 de março, e do artigo 5.º do Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, manda o Governo, pela Secretária de Estado do Ensino Básico e Secundário, o seguinte:

Artigo 1.º

Objeto e âmbito

1 — O presente diploma cria o Curso Básico de Dança, o Curso Básico de Música e o Curso Básico de Canto Gregoriano dos 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico e aprova os respetivos planos de estudo, constantes dos anexos I a VI da presente portaria, do qual fazem parte integrante.

2 — O presente diploma estabelece ainda o regime relativo à organização, funcionamento, avaliação e certificação dos cursos referidos no número anterior, bem como o regime de organização das iniciações em Dança e em Música no 1.º Ciclo do Ensino Básico.

3 — As disposições constantes no presente diploma aplicam-se aos estabelecimentos de ensino público, particular e cooperativo.

Artigo 2.º

Organização do currículo

1 — Os planos de estudo integram:

a) Áreas disciplinares e disciplinas de formação geral, de acordo com o Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, que visam contribuir para a construção da identidade pessoal, social e cultural dos alunos;

b) Áreas disciplinares e disciplinas de formação vocacional que visam desenvolver o conjunto de conhecimentos a adquirir e capacidades a desenvolver inerentes à especificidade do curso em que se insere;

c) Carga horária semanal mínima de cada uma das disciplinas;

d) Carga horária total a cumprir.

2 — Nos cursos básicos da área da Música são ministrados os instrumentos que constam do anexo VII da presente portaria, da qual faz parte integrante, sem prejuízo de outros poderem vir a ser lecionados, na sequência de proposta devidamente fundamentada formulada pelos estabelecimentos de ensino e homologada pelo membro do Governo responsável pela área da educação.

3 — Nos termos do disposto nas alíneas b) e c) do n.º 7 do artigo 9.º, e no âmbito da disciplina de Instrumento pode igualmente ser lecionado Canto.

4 — As cargas horárias dos planos de estudo são estabelecidas em função da natureza das disciplinas e das condições existentes na escola, em conformidade com o disposto nos anexos I a VI.

5 — Os conhecimentos e capacidades a adquirir e a desenvolver, no âmbito das componentes do currículo previstas na alínea a) do n.º 1, têm como referência os programas e as metas curriculares das disciplinas e áreas disciplinares em vigor para o ensino básico geral.

6 — Os programas e as metas curriculares das disciplinas que integram a componente de formação vocacional, à exceção da disciplina de Oferta Complementar, são homologados por despacho do membro do Governo responsável pela área da educação.

Artigo 3.º

Organização das iniciações no 1.º ciclo

1 — As iniciações em Dança e em Música destinam-se a alunos que frequentem o 1.º ciclo do ensino básico e têm uma duração global mínima de 135 minutos semanais.

2 — As iniciações em Dança integram disciplinas de conjunto como Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Contemporânea e ou Dança Criativa.

3 — As iniciações em Música integram disciplinas de conjunto como Classes de Conjunto e Formação Musical e a disciplina de Instrumento, esta última com a duração mínima de 45 minutos, lecionada individualmente ou em grupos que não excedam os quatro alunos.

Artigo 4.º

Regimes de frequência

1 — Os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano são frequentados em regime integrado, num

estabelecimento de ensino, ou em regime articulado, em dois estabelecimentos de ensino.

2 — Os Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano podem ainda ser frequentados em regime supletivo, num estabelecimento de ensino, sendo a sua frequência restrita à componente de formação vocacional dos planos de estudo constantes dos anexos III a VI da presente portaria, da qual fazem parte integrante.

3 — Para efeitos do número anterior, é aplicada a tabela de correspondência entre o ano de escolaridade dos Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano e o grau das disciplinas da componente de formação vocacional que integra os respetivos planos de estudo constante do anexo VIII à presente portaria, da qual faz parte integrante.

Artigo 5.º

Gestão do currículo

1 — Ao abrigo da sua autonomia as escolas organizam os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente, desde que respeitem as cargas horárias semanais, constantes dos anexos I a VI, sem prejuízo do disposto no número seguinte.

2 — A organização dos planos de estudo obedece às seguintes regras de gestão de tempos letivos:

a) O tempo de reforço semanal de 45 minutos, de aplicação facultativa na área disciplinar de formação vocacional, pode ser utilizado em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas e gerido por período letivo;

b) Os tempos apresentados para as áreas disciplinares e ou disciplinas não vocacionais correspondem, salvo no que respeita à disciplina de Educação Moral e Religiosa, a tempos mínimos semanais;

c) Não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as áreas disciplinares e disciplinas, abrangidas pela alínea anterior, sem prejuízo de poderem ser feitos ajustes de compensação entre semanas;

d) Os ajustes de tempo que venham a ser necessários nas áreas disciplinares e ou disciplinas abrangidas pelas alíneas anteriores de modo a cumprir o total de tempo mínimo definido nos planos de estudo é determinado pela escola de ensino básico geral, quando o curso seja frequentado em regime articulado.

Artigo 6.º

Oferta Complementar

1 — Na componente de formação vocacional dos 2.º e 3.º ciclos do Curso Básico de Dança e do 3.º ciclo do Curso Básico de Música é dada às escolas de ensino artístico especializado a possibilidade de criarem disciplinas de Oferta Complementar, que podem ser anuais, bienais ou trienais.

2 — As disciplinas de Oferta Complementar anuais e bienais podem, consoante as suas características e a sua integração no currículo, ser lecionadas em qualquer dos anos de escolaridade do ciclo em que se integram.

3 — As disciplinas criadas devem ser harmonizadas com o projeto curricular de escola, integrado no respetivo projeto educativo, e ter uma natureza complementar relativamente às outras disciplinas da componente de formação vocacional do plano de estudo.

4 — As escolas devem informar a Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, I. P. (ANQEP, I. P.), da proposta de disciplinas de Oferta Complementar que

pretendem oferecer, nos termos e condições constantes de orientações a transmitir por aquele organismo.

Artigo 7.º

Matrícula e renovação de matrícula

1 — A matrícula e sua renovação nos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano regem-se pelas disposições aplicáveis ao ensino básico geral, com as especificidades constantes da presente portaria.

2 — Considera-se matrícula o ingresso pela primeira vez no Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, bem como aquele que é efetuado após um ou mais anos sem que o aluno tenha efetuado a renovação da matrícula.

3 — A matrícula num dos cursos frequentado em regime de ensino articulado é efetuada nos dois estabelecimentos de ensino que ministram o plano de estudo correspondente.

4 — No caso referido no número anterior, no ato da matrícula ou da renovação da matrícula efetuada no estabelecimento de ensino que ministra as áreas disciplinares não vocacionais deve ser apresentado documento comprovativo da matrícula ou da renovação da matrícula efetuada no estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional.

5 — As escolas de ensino básico geral devem aceitar os alunos que se matriculem nos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano em regime articulado em escolas do ensino artístico especializado com as quais tenham estabelecido protocolo, independentemente da área de residência dos seus encarregados de educação e sem prejuízo da aplicação dos demais critérios de distribuição de alunos estabelecidos em regulamentação própria.

Artigo 8.º

Admissão de alunos

1 — Podem ser admitidos nos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano os alunos que ingressam no 5.º ano de escolaridade.

2 — Para admissão à frequência dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano é realizada uma prova de seleção aplicada pelo estabelecimento de ensino responsável pela componente de formação vocacional.

3 — O resultado obtido, na prova referida no número anterior, tem carácter eliminatório.

4 — O modelo da prova de seleção e as regras da sua aplicação são aprovados e divulgados pela ANQEP, I. P.

5 — Podem ser igualmente admitidos alunos em qualquer dos anos dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano lecionados em regime integrado ou articulado, desde que, através da realização de provas específicas, o estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional ateste que o aluno tem, em todas as disciplinas daquela componente, os conhecimentos e capacidades necessários à frequência do ano/grau correspondente ou mais avançado relativamente ao ano de escolaridade que o aluno frequenta.

6 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, excecionalmente, podem ser admitidos alunos nos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano em regime de ensino integrado/articulado, nos 6.º, 7.º ou 8.º anos de escolaridade desde que o desfazamento entre o ano de escolaridade frequentado e o ano/grau de qualquer

das disciplinas da componente de formação vocacional não seja superior a um ano e mediante a elaboração de planos especiais de preparação e recuperação que permitam a progressão nas disciplinas da componente de formação vocacional, com vista à superação do desfazamento existente no decurso do ano letivo a frequentar.

7 — Podem ser admitidos alunos em qualquer dos anos dos Cursos Básicos de Música ou de Canto Gregoriano lecionados em regime supletivo, desde que, através da realização de provas específicas, o estabelecimento de ensino ateste que o aluno tem, em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional, os conhecimentos e capacidades necessários à frequência em grau com desfazamento anterior não superior a dois anos relativamente ao ano de escolaridade que o aluno frequenta.

8 — Podem ser admitidos alunos, em regime supletivo, em condições distintas das expressas no número anterior, desde que os mesmos não sejam alvo de financiamento público.

9 — Mediante o reconhecimento do carácter de excepcionalidade do aluno pelo estabelecimento de ensino responsável pela leção da componente de formação vocacional, os alunos que, embora não tendo ainda concluído o 9.º ano de escolaridade, tenham obtido aprovação em todas as disciplinas da componente da formação vocacional dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano e desde que cumpridas as demais normas de acesso aplicáveis, podem frequentar, em regime integrado ou articulado, disciplinas dos cursos de nível secundário nas áreas da Dança e da Música.

10 — Nos casos previstos no número anterior, o aluno deve frequentar, no mínimo, três disciplinas das componentes de formação científica ou técnica-artística do plano de estudos do curso de nível secundário.

Artigo 9.º

Constituição de turmas e organização dos tempos escolares

1 — As turmas devem ser, prioritariamente, constituídas apenas por alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, em regime integrado ou articulado.

2 — Para efeitos do disposto no número anterior, as escolas do ensino básico geral devem integrar na mesma turma os alunos que frequentam, em regime integrado ou articulado, os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano.

3 — Esgotadas todas as hipóteses de constituição de turmas, os alunos matriculados nos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano em regime integrado ou articulado podem integrar outras turmas não exclusivamente constituídas por alunos do ensino artístico especializado, devendo, nesse caso, frequentar as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral.

4 — Sob proposta dos estabelecimentos de ensino, pode ser excecionalmente autorizada, mediante requerimento do órgão competente de direção ou gestão da escola dirigido aos serviços do Ministério da Educação e Ciência territorialmente competentes, a constituição de turmas, abrangidas pelo n.º 1 do presente artigo, com um número de alunos inferior ao previsto em regulamentação própria.

5 — Os horários das turmas devem ser elaborados permitindo que os alunos não fiquem sujeitos a tempos não

letivos intercalares, com exceção dos que correspondem ao período da refeição.

6 — Para efeitos do disposto no número anterior, as escolas do ensino básico geral articulam a elaboração dos horários com o estabelecimento de ensino responsável pela componente de formação vocacional.

7 — A organização dos tempos escolares da componente de formação vocacional dos Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano deve tomar em consideração as seguintes regras:

a) É autorizado o desdobramento em dois grupos na disciplina de Formação Musical, exceto quando o número de alunos da turma seja igual ou inferior a 15.

b) A disciplina de Instrumento do Curso Básico de Música pode ser organizada para que metade da carga horária semanal atribuída seja lecionada individualmente, podendo a outra metade ser lecionada a grupos de dois alunos ou repartida entre eles, ou a totalidade da carga horária semanal atribuída é lecionada a grupos de dois alunos, podendo, por questões pedagógicas ou de gestão de horários, ser repartida igualmente entre eles.

c) Excecionalmente pode ser autorizado, mediante requerimento do órgão competente de gestão ou direção da escola dirigido aos serviços do Ministério da Educação e Ciência territorialmente competentes, o funcionamento da disciplina de Instrumento em termos diferentes dos previstos na alínea b).

d) As disciplinas de Iniciação à Prática Vocal e de Prática Vocal do Curso Básico de Canto Gregoriano são lecionadas a grupos de dois a cinco alunos e a disciplina de Prática Instrumental é lecionada individualmente.

e) Podem ser lecionadas em simultâneo a alunos de diferentes anos/graus disciplinas cuja natureza pode implicar a integração de alunos provenientes de diversos níveis e ou regimes de frequência.

Artigo 10.º

Avaliação da aprendizagem

1 — A avaliação do aproveitamento escolar dos alunos dos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano rege-se de acordo com as normas gerais aplicáveis ao ensino básico geral e pelas especificidades previstas na presente portaria.

2 — Os dois estabelecimentos de ensino envolvidos na leção dos planos de estudo dos cursos frequentados em regime articulado devem estabelecer os mecanismos necessários para efeitos de articulação pedagógica e de avaliação.

3 — A progressão nas disciplinas da componente de formação vocacional é independente da progressão de ano de escolaridade.

4 — O aproveitamento obtido nas disciplinas da componente de formação vocacional não é considerado para efeitos de retenção de ano no ensino básico geral, ou de admissão às provas finais de 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, a realizar nos 6.º e 9.º anos de escolaridade.

5 — A retenção, em qualquer dos anos de escolaridade, de um aluno que frequenta o Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano não impede a sua progressão na componente de formação vocacional.

6 — A obtenção, no final do terceiro período letivo, de nível inferior a 3, em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano impede a pro-

gressão nessas disciplinas, sem prejuízo da progressão nas restantes disciplinas daquela componente.

7 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, em regime integrado ou articulado, e apresentem um desfasamento entre o ano de escolaridade que frequentam no ensino básico e os anos/graus que frequentam em disciplinas da componente de formação vocacional que funcionem em regime de turma podem, por decisão do estabelecimento de ensino artístico especializado, integrar o ano/grau dessa disciplina correspondente ao ano de escolaridade frequentado, sem prejuízo da necessidade de realização da prova constante do artigo 11.º

8 — O estabelecimento de ensino artístico especializado pode adotar medidas de apoio e complemento educativo aos alunos dos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano frequentados em regime integrado ou articulado que não tiverem adquirido os conhecimentos essenciais em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional, de modo a permitir a progressão nessas disciplinas e a superar o desfasamento existente no decurso do ano letivo a frequentar.

Artigo 11.º

Provas para transição de ano/grau

1 — Os alunos dos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano podem requerer, ao órgão competente de gestão ou direção do estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional, a realização de provas de avaliação para transição de ano ou grau em disciplinas que integram aquela componente.

2 — As provas referidas no número anterior incidem sobre todo o programa do ano de escolaridade anterior àquele a que o aluno se candidata.

3 — Compete ao estabelecimento de ensino responsável pela componente de formação vocacional definir as regras, que constam no respetivo regulamento interno, a que deve obedecer a realização de provas de avaliação para a transição de ano/grau.

Artigo 12.º

Provas globais

1 — A avaliação das disciplinas de 6.º ano/2.º grau e 9.º ano/5.º grau, da componente de formação vocacional, pode incluir a realização de provas globais cuja ponderação não pode ser superior a 50 % no cálculo da classificação final da disciplina, sendo obrigatória nas disciplinas de Técnicas de Dança, Instrumento, Iniciação à Prática Vocal e Prática Vocal.

2 — A realização das provas globais, referidas no número anterior, deve ocorrer dentro do calendário escolar previsto para este nível de ensino, podendo ainda decorrer dentro dos limites da calendarização definida para a realização de provas finais e exames de equivalência à frequência e desde que em datas não coincidentes com provas, de âmbito nacional, que os alunos pretendam realizar.

3 — O departamento curricular competente ou estrutura equivalente deve propor ao conselho pedagógico ou equivalente a informação sobre as provas globais, da qual conste o objeto de avaliação, as características e estrutura da prova, os critérios gerais de classificação, o material permitido e a duração da mesma.

4 — Após a sua aprovação, a informação sobre as provas globais é afixada em lugar público da escola no decurso do 1.º período letivo.

5 — A não realização da prova global por motivos excecionais, devidamente comprovados, dá lugar à marcação de nova prova, desde que o encarregado de educação do aluno tenha apresentado a respetiva justificação ao órgão competente de gestão e direção da escola, no prazo de dois dias úteis a contar da data da sua realização, e a mesma tenha sido aceite pelo referido órgão.

Artigo 13.º

Condições especiais e restrições de matrícula

1 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano em regime integrado ou articulado têm de abandonar este regime de frequência quando não consigam superar o desfasamento previsto no n.º 6 do artigo 8.º ou no n.º 8 do artigo 10.º da presente portaria.

2 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Música ou de Canto Gregoriano, em regime supletivo, ficam impedidos de renovar a matrícula neste regime de frequência quando o desfasamento referido no número anterior, em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional relativamente ao ano de escolaridade que frequentam, seja superior a dois anos.

3 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano ficam impedidos de renovar a matrícula quando:

a) Não obtenham aproveitamento, em dois anos consecutivos, em qualquer das seguintes disciplinas: Técnicas de Dança, Formação Musical, Instrumento, Classes de Conjunto, Iniciação à Prática Vocal ou Prática Vocal;

b) Não obtenham aproveitamento em dois anos interpolados em qualquer das seguintes disciplinas: Técnicas de Dança, Instrumento, Iniciação à Prática Vocal ou Prática Vocal;

c) Não obtenham aproveitamento em duas disciplinas da componente de formação vocacional no mesmo ano letivo;

d) Se verifique a manutenção da situação do incumprimento do dever de assiduidade por parte do aluno, uma vez cumpridos por parte do estabelecimento de ensino os procedimentos inerentes à ultrapassagem do limite de faltas injustificadas previsto na lei.

4 — Para efeitos do disposto nas alíneas a) e b) do número anterior, é tomado em consideração o aproveitamento obtido, independentemente de poder ter ocorrido alteração do regime de frequência do curso em algum dos anos.

5 — Os alunos que, por motivo de força maior devidamente comprovado, se encontrem numa das situações referidas nas alíneas a), b) e c) do n.º 3 do presente artigo podem renovar a matrícula no Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, mediante requerimento apresentado ao órgão competente de gestão ou direção do estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional, desde que tal seja aprovado pelo conselho pedagógico ou equivalente.

Artigo 14.º

Conclusão e certificação

1 — Os alunos que concluem com aproveitamento o Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano têm direito a um diploma e a um certificado.

2 — Os alunos que frequentam o Curso Básico de Música ou de Canto Gregoriano, em regime supletivo, que obtenham aproveitamento em todas as disciplinas da componente de formação vocacional têm direito a um diploma e certificado dos referidos cursos mediante comprovativo da certificação do 9.º ano de escolaridade.

3 — Para os alunos em regime integrado ou articulado, a certificação da conclusão do ensino básico pode ser feita independentemente da conclusão das disciplinas da componente de formação vocacional, de acordo com a regulamentação em vigor para aquele nível de ensino.

4 — A conclusão de um Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano implica a obtenção de nível igual ou superior a 3 em todas as disciplinas da componente de formação vocacional.

5 — A pedido dos interessados podem ainda ser emitidas, em qualquer momento do percurso escolar do aluno, certidões das habilitações adquiridas, as quais devem discriminar as disciplinas concluídas e os respetivos resultados de avaliação.

6 — A emissão do diploma, do certificado e das certidões referidas nos números anteriores é da competência:

a) Da escola pública ou particular e cooperativa com autonomia pedagógica, responsável pela componente de formação vocacional;

b) Da escola pública de vinculação, no caso da componente de formação vocacional ser ministrada numa escola do ensino particular e cooperativo com paralelismo pedagógico.

7 — Para efeitos do disposto no número anterior, deve a escola ser detentora de toda a informação relativa ao percurso escolar do aluno.

Artigo 15.º

Nível de qualificação dos cursos básicos

Os cursos básicos criados ao abrigo da presente portaria conferem o nível 2 do Quadro Nacional de Qualificações, regulamentado pela Portaria n.º 782/2009, de 23 de julho.

Artigo 16.º

Disposições transitórias

1 — Os alunos que reúnam as condições de renovação de matrícula, de acordo com a legislação em vigor no ano letivo 2011/2012, devem inscrever-se, no ano letivo 2012/2013, nas disciplinas da componente de formação vocacional, no ano ou grau imediatamente subsequente

ao último frequentado e desde que tenham obtido nível igual ou superior a 3 ou no ano ou grau em cuja frequência obtiveram nível inferior a 3.

2 — Até à homologação referida no n.º 6 do artigo 2.º, aplicam-se os programas atualmente em vigor com ajustamentos caso necessário.

Artigo 17.º

Norma revogatória

São revogados:

a) A Portaria n.º 691/2009, de 25 de junho, com as alterações introduzidas pela Portaria n.º 267/2011, de 15 de setembro;

b) A Portaria n.º 264/2010, de 10 de maio;

c) A Portaria n.º 36/2011, de 13 de janeiro;

d) O Despacho n.º 92/MEC/86, de 20 de maio;

e) O despacho n.º 25549/99, de 27 de dezembro;

f) O despacho n.º 18041/2008, de 4 de julho, retificado pela declaração de retificação n.º 138/2009, de 20 de janeiro.

Artigo 18.º

Produção de efeitos

A presente portaria produz efeitos a partir do ano letivo de 2012/2013.

A Secretária de Estado do Ensino Básico e Secundário, *Isabel Maria Cabrita de Araújo Leite dos Santos Silva*, em 17 de julho de 2012.

ANEXO I

Curso Básico de Dança — 2.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 500	(c) 500	1000
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências	(d) 350	(d) 350	700
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual	90	90	180

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Formação Vocacional	630	630	1260
Técnicas de Dança (e)	450	450	900
Música	90	90	180
Expressão Criativa	90	90	180
Educação Moral e Religiosa (f)	(45)	(45)	(90)
(g)	(45)	(45)	(90)
<i>Tempo a cumprir (h)</i>	1665/1710 (1710/1755)	1665/1710 (1710/1755)	3330/3420 (3420/3510)
Oferta Complementar (i)	(90)	(90)	(180)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Português.

(d) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Matemática.

(e) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança; contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas. Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no somatório dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(h) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobran te é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

(i) A carga letiva indicada corresponde à carga máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também aplicada na leção de duas disciplinas de Oferta Complementar. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva correspondente não é transferível para outras disciplinas.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 12	(c) 12	24
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências	(d) 9	(d) 9	18
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual	2	2	4
Formação Vocacional	14	14	28
Técnicas de Dança (e)	10	10	20
Música	2	2	4
Expressão Criativa	2	2	4
Educação Moral e Religiosa (f)	(1)	(1)	(2)
(g)	(1)	(1)	(2)
<i>Tempo a cumprir</i>	37/38 (38/39)	37/38 (38/39)	74/76 (76/78)
Oferta Complementar (h)	(2)	(2)	(4)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 6 × 45 minutos para Português.

(d) Do total da carga, no mínimo, 6 × 45 minutos para Matemática.

(e) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança; contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas. Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no somatório dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizado na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

(h) A carga horária indicada corresponde à carga horária máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também lecionada em 45 minutos, ou a carga máxima indicada ser aplicada na leção de duas disciplinas de Oferta Complementar. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga horária correspondente não é transferível para outras disciplinas.

ANEXO II

Curso Básico de Dança — 3.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras	225	225	225	675
Inglês.				
Língua Estrangeira II.				
Ciências Humanas e Sociais	200	200	225	625
História.				
Geografia				
Matemática.	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais	225	225	225	675
Ciências Naturais.				
Físico-Química.				
Educação Visual (c)	(90)	(90)	(90)	(270)
Formação Vocacional	720	810	990	2520
Técnicas de Dança (d) (e)	540	630	900	2070
Música	90	90	90	270
Práticas Complementares de Dança (e) (f)	90	90	-	180
Educação Moral e Religiosa (g).	(45)	(45)	(45)	(135)
(h).	(45)	(45)	(45)	(135)
Tempo a cumprir (i)	1845/1980 (1890/2025)	1935/2070 (1980/2115)	2115/2250 (2160/2295)	5895/6300 (6030/6435)
Oferta Complementar (j)	(90)	(90)	(90)	(270)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Dança do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança; contudo deverão assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas.

(e) Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no somatório dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.

(f) A carga letiva semanal da disciplina de Práticas Complementares de Dança pode ser reduzida para 45 minutos, sendo o tempo letivo remanescente gerido de forma flexível pela escola, dentro do mesmo período letivo. Esta alteração deve constar do horário dos alunos e ser dada a conhecer aos encarregados de educação.

(g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(h) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(i) Se, da distribuição das cargas horárias das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

(j) A carga letiva indicada corresponde à carga máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também aplicada na leção de duas disciplinas de Oferta Complementar. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva correspondente não é transferível para outras disciplinas.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	5	5	5	15
Línguas Estrangeiras	5	5	5	15
Inglês. Língua Estrangeira II.				
Ciências Humanas e Sociais	5	5	5	15
História. Geografia.				
Matemática.	5	5	5	15
Ciências Físicas e Naturais	5	5	5	15
Ciências Naturais. Físico-Química.				
Educação Visual (c)	(2)	(2)	(2)	(6)
Formação Vocacional	16	18	22	56
Técnicas de Dança (d) (e)	12	14	20	46
Música	2	2	2	6
Práticas Complementares de Dança (e) (f)	2	2	-	4
Educação Moral e Religiosa (g).	(1)	(1)	(1)	(3)
(h)	(1)	(1)	(1)	(3)
<i>Tempo a cumprir</i>	41/44 (42/45)	43/46 (44/47)	47/50 (48/51)	131/140 (134/143)
Oferta Complementar (i)	(2)	(2)	(2)	(6)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Dança do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança; contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas.

(e) Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no somatório dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a lecionação da mesma.

(f) A carga horária semanal da disciplina de Práticas Complementares de Dança pode ser reduzida para 45 minutos, sendo o tempo letivo remanescente gerido de forma flexível pela escola, dentro do mesmo período letivo. Esta alteração deve constar do horário dos alunos e ser dada a conhecer aos encarregados de educação.

(g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(h) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizada na componente de formação vocacional em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

(i) A carga horária indicada corresponde à carga horária máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também lecionada em 45 minutos, ou a carga máxima indicada ser aplicada na lecionação de duas disciplinas de Oferta Complementar.

Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga horária correspondente não é transferível para outras disciplinas.

ANEXO III

Curso Básico de Música — 2.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 500	(c) 500	1000
Português. Inglês.			

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências	(d) 350	(d) 350	700
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual	90	90	180
Formação Vocacional (e)	315	315	630
Formação Musical	90 (135)	90 (135)	180 (270)
Instrumento	90	90	180
Classes de Conjunto (f)	90 (135)	90 (135)	180 (270)
Educação Física	135	135	270
Educação Moral e Religiosa (g).	(45)	(45)	(90)
(h).	(45)	(45)	(90)
<i>Tempo a cumprir (i)</i>	1485/1530 (1530/1575)	1485/1530 (1530/1575)	2970/3060 (3060/3150)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Português.

(d) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Matemática.

(e) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical ou na disciplina de Classes de Conjunto.

(f) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

(g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(h) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(i) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes de currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 12	(c) 12	24
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências	(d) 9	(d) 9	18
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual	2	2	4
Formação Vocacional (e)	7	7	14
Formação Musical	2 (3)	2 (3)	4 (6)
Instrumento	2	2	4
Classes de Conjunto (f)	2 (3)	2 (3)	4 (6)
Educação Física	3	3	6
Educação Moral e Religiosa (g).	(1)	(1)	(2)
(h).	(1)	(1)	(2)
<i>Tempo a cumprir</i>	33/34 (34/35)	33/34 (34/35)	66/68 (68/70)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 6 × 45 minutos para Português.

- (d) Do total da carga, no mínimo, 6×45 minutos para Matemática.
 (e) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical ou na disciplina de Classes de Conjunto.
 (f) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.
 (g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.
 (h) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizado na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

ANEXO IV

Curso Básico de Música — 3.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras	225	225	225	675
Inglês.				
Língua Estrangeira II.				
Ciências Humanas e Sociais	200	200	225	625
História.				
Geografia.				
Matemática.	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais	225	225	225	675
Ciências Naturais.				
Físico-Química.				
Expressões:				
Educação Visual (c)	(90)	(90)	(90)	(270)
Educação Física	135	135	135	405
Formação Vocacional (d)	315	315	315	945
Formação Musical	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Instrumento	90	90	90	270
Classes de Conjunto (e)	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Educação Moral e Religiosa (f)	(45)	(45)	(45)	(135)
(g)	(45)	(45)	(45)	(135)
Tempo a cumprir (h)	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	4725/5130 (4860/5265)
Oferta Complementar (i)	(45)	(45)	(45)	(135)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Música do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical, na disciplina de Classes de Conjunto ou a ser destinados à criação de uma disciplina de Oferta Complementar.

(e) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(h) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

(i) Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva da mesma é obrigatoriamente transferida para a disciplina de Formação Musical ou de Classes de Conjunto. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	5	5	5	15
Línguas Estrangeiras	5	5	5	15
Inglês.				
Língua Estrangeira II.				
Ciências Humanas e Sociais	5	5	5	15
História.				
Geografia.				
Matemática.	5	5	5	15
Ciências Físicas e Naturais	5	5	5	15
Ciências Naturais.				
Físico-Química.				
Expressões:				
Educação Visual (c)	(2)	(2)	(2)	(6)
Educação Física	3	3	3	9
Formação Vocacional (d)	7	7	7	21
Formação Musical	2 (3)	2 (3)	2 (3)	6 (9)
Instrumento	2	2	2	6
Classes de Conjunto (e)	2(3)	2(3)	2(3)	6 (9)
Educação Moral e Religiosa (f)	(1)	(1)	(1)	(3)
(g)	(1)	(1)	(1)	(3)
Tempo a cumprir	35/38 (36/39)	35/38 (36/39)	35/38 (36/39)	105/114 (108/117)
Oferta Complementar (h)	(1)	(1)	(1)	(3)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Música do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical ou na disciplina de Classes de Conjunto ou a ser destinados à criação de uma disciplina de Oferta Complementar.

(e) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizada na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

(h) Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga horária da mesma é obrigatoriamente transferida para a disciplina de Formação Musical ou de Classes de Conjunto. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola.

ANEXO V

Curso Básico de Canto Gregoriano — 2.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 500	(c) 500	1000
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Matemática e Ciências	(d) 350	(d) 350	700
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual	90	90	180
Formação Vocacional	315	315	630
Formação Musical	90	90	180
Prática Instrumental	45	45	45
Classes de Conjunto (e)	135	135	270
Iniciação à Prática Vocal	45	45	90
Educação Física	135	135	270
Educação Moral e Religiosa (f)	(45)	(45)	(90)
(g)	(45)	(45)	(90)
Tempo a cumprir (h)	1485/1530 (1530/1575)	1485/1530 (1530/1575)	2970/3060 (3060/3150)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Português.

(d) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Matemática.

(e) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Orquestra e Coro Gregoriano.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(h) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 12	(c) 12	24
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências	(d) 9	(d) 9	18
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual	2	2	4
Formação Vocacional	7	7	14
Formação Musical	2	2	4
Prática Instrumental	1	1	2
Classes de Conjunto (e)	3	3	6
Iniciação à Prática Vocal	1	1	2
Educação Física	3	3	6
Educação Moral e Religiosa (f)	(1)	(1)	(2)
(g)	(1)	(1)	(2)
Tempo a cumprir	33/34 (34/35)	33/34 (34/35)	66/68 (68/70)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 6 × 45 minutos para Português.

(d) Do total da carga, no mínimo, 6 × 45 minutos para Matemática.

(e) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Orquestra e Coro Gregoriano.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizada na componente de formação vocacional em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

ANEXO VI

Curso Básico de Canto Gregoriano — 3.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras	225	225	225	675
Inglês.				
Língua Estrangeira II.				
Ciências Humanas e Sociais	200	200	225	625
História.				
Geografia.				
Matemática	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais	225	225	225	675
Ciências Naturais.				
Físico-Química.				
Expressões:				
Educação Visual (c)	(90)	(90)	(90)	(270)
Educação Física	135	135	135	405
Formação Vocacional	315	315	315	945
Formação Musical	90	90	90	270
Prática Instrumental	45	45	45	135
Classes de Conjunto (d)	135	135	135	405
Prática Vocal	45	45	45	135
Educação Moral e Religiosa (e)	(45)	(45)	(45)	(135)
(f)	(45)	(45)	(45)	(135)
<i>Tempo a cumprir (g) . . .</i>	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	4725/5130 (4860/5265)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Canto Gregoriano do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Orquestra e Coro Gregoriano.

(e) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(f) Contempla mais 45 minutos de frequência facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(g) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do Currículo	Carga horária semanal (a)(b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	5	5	5	15
Línguas Estrangeiras	5	5	5	15
Inglês.				
Língua Estrangeira II.				

Componentes do Currículo	Carga horária semanal (a)(b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Ciências Humanas e Sociais	5	5	5	15
História.				
Geografia.				
Matemática.	5	5	5	15
Ciências Físicas e Naturais	5	5	5	15
Ciências Naturais.				
Físico-Química.				
Expressões:				
Educação Visual (c)	(2)	(2)	(2)	(6)
Educação Física	3	3	3	9
Formação Vocacional.	7	7	7	21
Formação Musical	2	2	2	6
Prática Instrumental	1	1	1	3
Classes de Conjunto (d)	3	3	3	9
Prática Vocal	1	1	1	3
Educação Moral e Religiosa (e)	(1)	(1)	(1)	(3)
(f)	(1)	(1)	(1)	(3)
<i>Tempo a cumprir</i>	35/38 (36/39)	35/38 (36/39)	35/38 (36/39)	105/114 (108/117)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Canto Gregoriano do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Orquestra e Coro Gregoriano.

(e) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(f) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizada na componente de formação vocacional em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

ANEXO VII

(a que se refere o artigo 2.º)

Instrumentos que podem ser ministrados

Acordeão.
Alaúde.
Bandolim.
Bateria.
Clarinete.
Clavicórdio.
Contrabaixo.
Cravo.
Fagote.
Flauta de bisel.
Flauta.
Guitarra clássica.
Guitarra portuguesa.
Harpa.
Oboé.
Órgão.
Percussão.
Piano.
Saxofone.
Trombone.
Trompa.
Trompete.
Tuba.
Viola da gamba.
Violeta.
Violino.
Violoncelo.

ANEXO VIII

(a que se refere o artigo 4.º)

Correspondência entre o ano de escolaridade dos cursos básicos e o grau das disciplinas da componente de formação vocacional dos Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano frequentados em regime supletivo.

	Curso Básico de Música e de Canto Gregoriano				
	2.º ciclo		3.º ciclo		
	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º
Ano de escolaridade.	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º
Grau das disciplinas da componente de formação vocacional.	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º

REGIÃO AUTÓNOMA DOS AÇORES**Assembleia Legislativa**

Resolução da Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores n.º 26/2012/A

Recomenda ao Governo da República que crie um regime tarifário especial e transitório nos serviços de acesso à Internet nas ilhas das Flores e do Corvo

São conhecidos os enormes constrangimentos a que as comunicações eletrónicas estão sujeitas nas ilhas das Flores e do Corvo, em resultado da não existência de ligação destas ilhas a um anel de fibra ótica, obrigando à

Anexo 5 – Respostas ao questionário da amostra participante



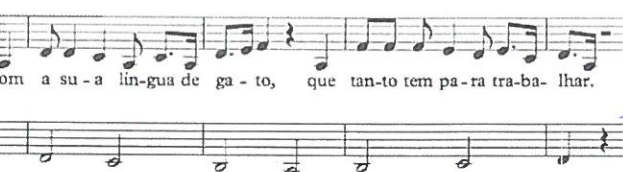
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 

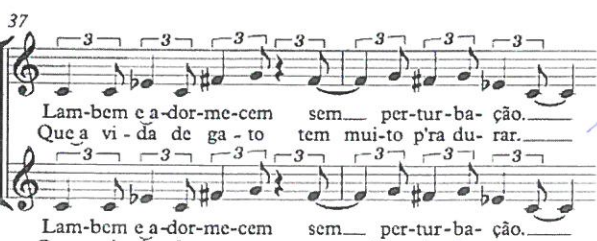
2) 

3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

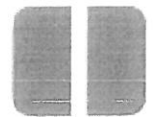
h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) O céu da vida dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,
- 2) 72
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
- 3) *pp* *f*
A voz de ga - to tem al - ma e - ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al - ma e - ce - sa.
- 4) 35 *p*
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
p
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
- 5) Com a su - a lin - gua de ga - to, que tan - to tem pa - ra tra - ba - lhar.
- 6) 148 *p* *f* *p* *f*
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.
p *f* *p* *f*
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.
- 7) 37
Lam - bem e a - dor - me - rem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.
Lam - bem e a - dor - me - rem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.

- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



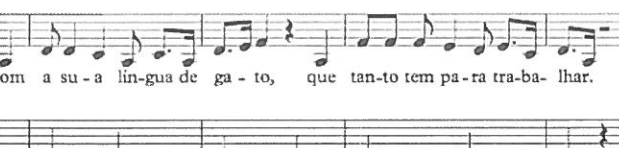
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do

2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatônica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



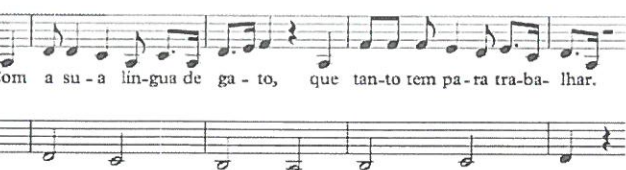
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) *g* 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,

2) *c* 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) *a* 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) *b* 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) *e* 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) *f* 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.

7) *d* 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
COROALHAMENTO DE ALEX

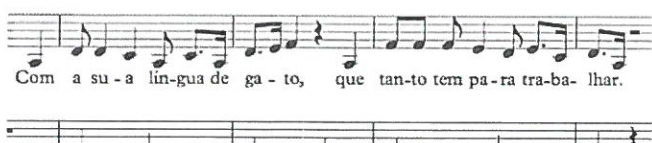
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ce-lo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma-a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma-a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1)
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do.
- 2)
So-zinho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zinho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3)
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.
- 4)
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5)
Com a su-a lín-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.
- 6)
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.
- 7)
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to pra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to pra du-rar.
- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA


1)  

O es-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,

2) 

So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.

So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.

3) 

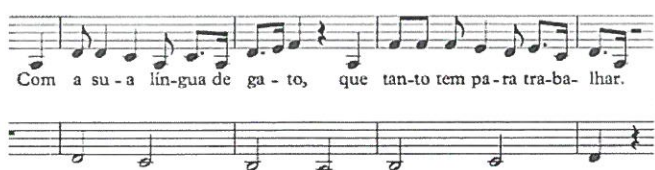
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.

A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.

4) 

Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,

Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,

5) 

Com a su - a lín - gua de ga - to, que tan - to tem pa - ra tra - ba - lhar.

6) 

E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.

E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.

7) 

Lam - bem e a - dor - me - cem sem per - tur - ba - ção.

Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.

Lam - bem e a - dor - me - cem sem per - tur - ba - ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico


f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



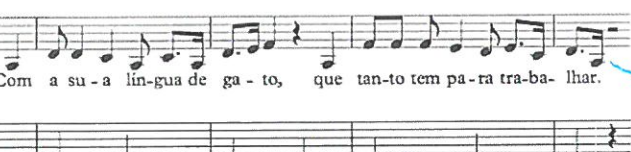
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-ces sem per-tur-ba- ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-ces sem per-tur-ba- ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

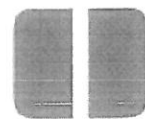
d) Escala Blues menor

e) Modo dórico


f) Modo frígio

g) Modo lídio

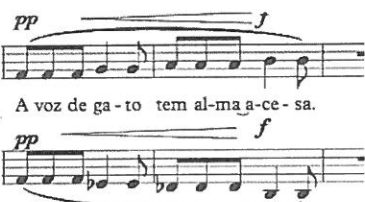
h) Não sei, não me lembro



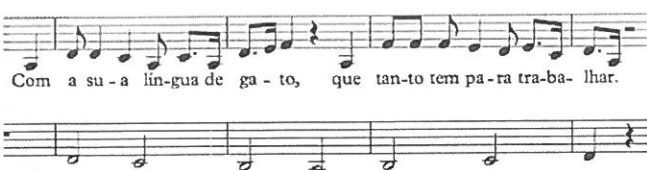
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du - rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du - rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
CENTRO CULTURAL DE LEIRIA



ORFEÃO DE LEIRIA
CENTRO CULTURAL DE LEIRIA

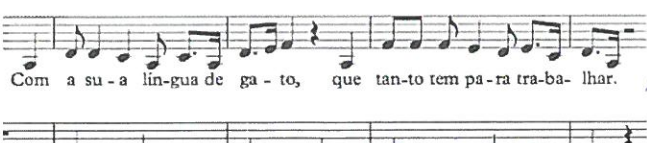
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-der-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)		a) Escala Hexáfona
2)		b) Escala Pentatónica
3)		c) Escala dó m natural
4)		d) Escala Blues menor
5)		e) Modo dórico
6)		f) Modo frígio
7)		g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	 O céu da vida dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,	
2)	 So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar. So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.	
3)	 A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa. A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.	
4)	 Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções, Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,	
5)	 Com a su-a lín-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.	
6)	 E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou. E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.	
7)	 Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção. Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar. Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção. Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.	

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico


f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



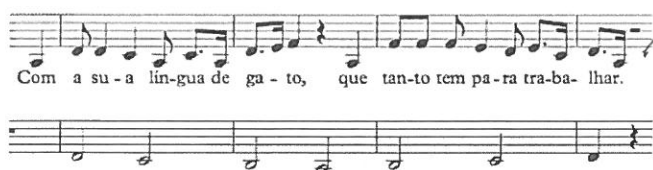
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ce-lo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu - gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu - gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du - rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio





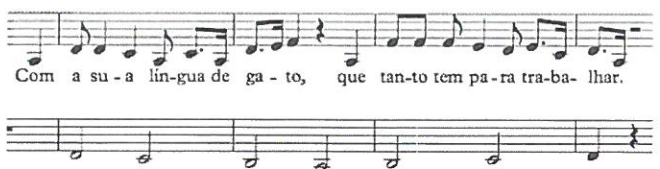


g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro





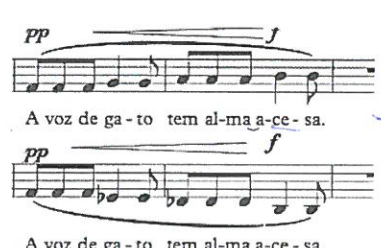
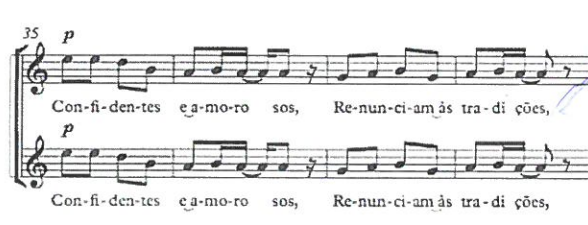



ORFEÃO DE LEIRIA
COROALHAMENTO DA CÍTEA

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,
- 2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu - gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu - gar.
- 3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
- 4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
- 5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.
- 6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



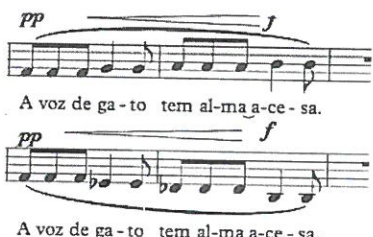

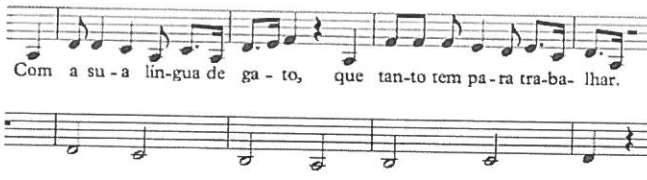

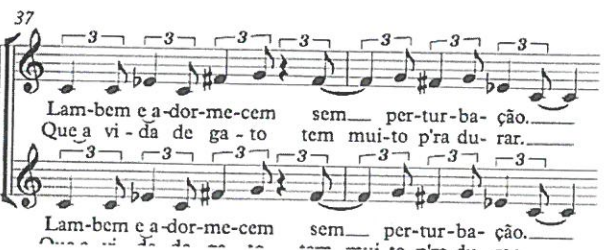


QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	 O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,	a) Escala Hexáfona
2)	 So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar. So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.	b) Escala Pentatónica
3)	 A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa. A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.	c) Escala dó m natural
4)	 Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções, Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,	d) Escala Blues menor
5)	 Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.	e) Modo dórico
6)	 E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou. E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.	f) Modo frígio
7)	 Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção. Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar. Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção. Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro




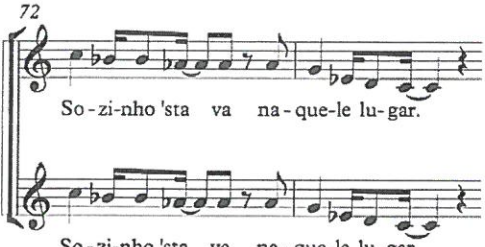
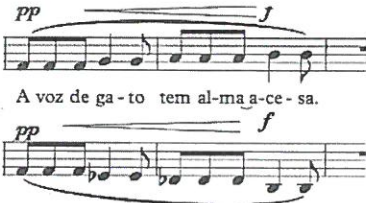

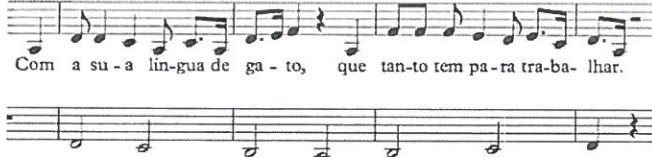

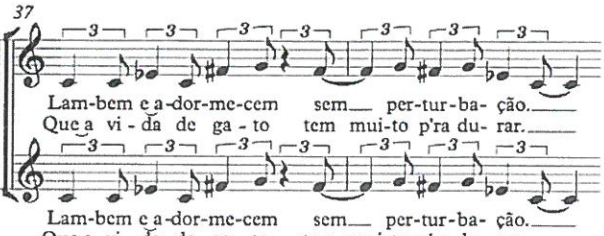
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) 
O ce-lo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,
- 2) 
72
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
- 3) 
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
- 4) 
35 *p*
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
p
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
- 5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.
- 6) 
148 *p* *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
p *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7) 
37
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.

- a) Escala Hexáfona 3
- b) Escala Pentatónica 4
- c) Escala dó m natural 2
- d) Escala Blues menor 7
- e) Modo dórico 4 5
- f) Modo frígio 1
- g) Modo lídio 6
- h) Não sei, não me lembro




QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA


- 1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,
- 2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3) 
A voz de ga - to tem al-ma - ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma - ce - sa.
- 4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
- 5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.
- 6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7) 
Lam-bem e a-dor-me- cem sem per-tur-ba- ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me- cem sem per-tur-ba- ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.


a) Escala Hexáfona 


b) Escala Pentatónica 

c) Escala dó m natural 

d) Escala Blues menor 

e) Modo dórico 

f) Modo frígio 

g) Modo lídio 

h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA

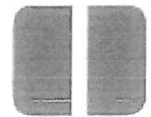


ORFEÃO DE LEIRIA
COROALHAMENTO DA CIDADE

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) O céu da vida dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,
- 2) So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
- 3) *pp* *f*
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.
- 4) *p*
Con - fi - den - tes e a - rio - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
p
Con - fi - den - tes e a - rio - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
- 5) Com a su - a lín - gua de ga - to, que tan - to tem pa - ra tra - ba - lhar.
- 6) *p* *f* *p* *f*
É ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.
p *f* *p* *f*
É ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.
- 7) *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*
Lam - bem e a - dor - me - cem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.
3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*
Lam - bem e a - dor - me - cem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.

- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
CORAL ESCOLAR DE LEIRIA

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)		a) Escala Hexáfona
2)		b) Escala Pentatónica
3)		c) Escala dó m natural
4)		d) Escala Blues menor
5)		e) Modo dórico
6)		f) Modo frígio
7)		g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



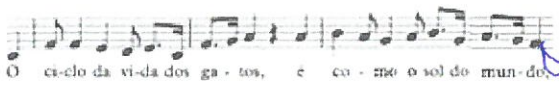
ORFEÃO DE LEIRIA
CENTRO CULTURAL DA CIDADE

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) O céu da vida dos ga - tos, é co - mo o sol do mun - do,
- 2) So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
- 3) A voz de ga - to tem al - ma - ça - ça.
A voz de ga - to tem al - ma - ça - ça.
- 4) Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
- 5) Com a su - a lin - gua de ga - to, que tan - to tem pa - ra tra - ba - lhar.
- 6) E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no - que o a - ban - do - nou.
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no - que o a - ban - do - nou.
- 7) Lam - bem e a - dor - me - tem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.
Lam - bem e a - dor - me - tem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.
- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) 
O ci-lo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun - do.
- 2) 
72
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3) 
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
- 4) 
35 *p*
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
p
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
- 5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.
- 6) 
148 *p* *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
p *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7) 
37
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro




ORFEÃO DE LEIRIA
CENTRO CULTURAL DE LEIRIA

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) O céu da vida dos ga - tos, é co - mo o sol do mun - do.
- 2) So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
- 3) *pp* *f*
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.
- 4) *p*
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
p
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
- 5) Com a su - a lín - gua de ga - to, que tan - to tem pa - ra tra - ba - lhar.
- 6) *p* *f* *p* *f*
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no - que o a - ban - do - nou.
p *f* *p* *f*
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no - que o a - ban - do - nou.
- 7) *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*
Lam - bem e a - dor - me - tem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.
3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*
Lam - bem e a - dor - me - tem sem per - tur - ba - ção.
- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro




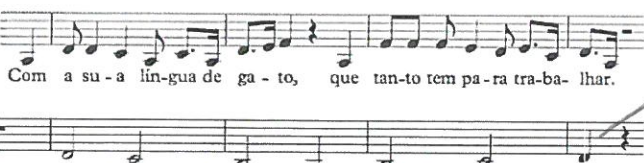
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ce-lo da vi-da dos ga - tos, e cu - mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma-a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma-a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to pra du - rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to pra du - rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
Orquestra Municipal de Leiria

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)		a) Escala Hexáfona
2)		b) Escala Pentatónica
3)		c) Escala dó m natural
4)		d) Escala Blues menor
5)		e) Modo dórico
6)		f) Modo frígio
7)		g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
COROALHAMENTO DE CANTORES



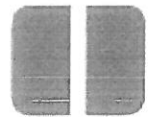
ORFEÃO DE LEIRIA
COROALHAMENTO DE CANTORES

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	<p>O ciclo da vida dos ga-tos, e co-mo o sol do mun-do.</p>	a) Escala Hexáfona
2)	<p>So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.</p>	b) Escala Pentatónica
3)	<p>A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.</p>	c) Escala dó m natural
4)	<p>Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções.</p>	d) Escala Blues menor
5)	<p>Com a su-a lín-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.</p>	e) Modo dórico
6)	<p>E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.</p>	f) Modo frígio
7)	<p>Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.</p>	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro

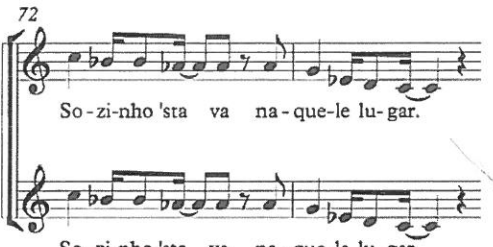


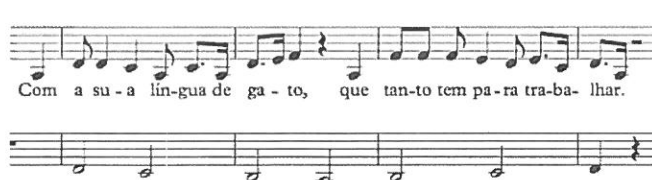



ORFEÃO DE LEIRIA
CORO DE LEIRIA



ORFEÃO DE LEIRIA
CORO DE LEIRIA

QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) 
O ci-clo da vi-da dos ga-to, e co-mo o sol do mun-do,
- 2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3) 
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.
- 4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5) 
Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.
- 6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1)
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,
- 2)
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3)
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
- 4)
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5)
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.
- 6)
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
- 7)
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
CENTRO DE CULTURA E DESPORTOS

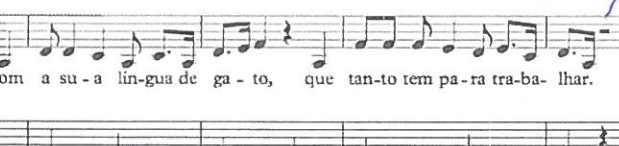
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ce-lo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	<p>O céu da vida dos ga-tos, é co-mo o sol do man-dão.</p>	a) Escala Hexáfona
2)	<p>So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.</p>	b) Escala Pentatónica
3)	<p>A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.</p>	c) Escala dó m natural
4)	<p>Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções.</p>	d) Escala Blues menor
5)	<p>Com a su-a lín-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.</p>	e) Modo dórico
6)	<p>É ra-o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que-o a-ban-do-nou.</p>	f) Modo frígio
7)	<p>Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.</p>	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

g) 1) ^{6º An.}

O ci-clo da vi-da dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,

c) 2) ^{5º An.}

So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

a) 3) ^{4º}

A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

b) 4) ^{1º}

Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

e) 5) ^{6º}

Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

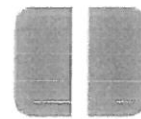
f) 6) ^{2º}

E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.

d) 7) ^{3º}

Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.

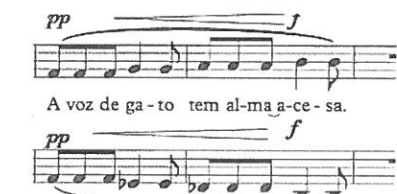
- 3 ~~a)~~ a) Escala Hexáfona
- 4 b) Escala Pentatónica
- 2 ~~c)~~ c) Escala dó m natural
- 7 ~~d)~~ d) Escala Blues menor
- 5 e) Modo dórico
- 6 ~~f)~~ f) Modo frígio
- 1 g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



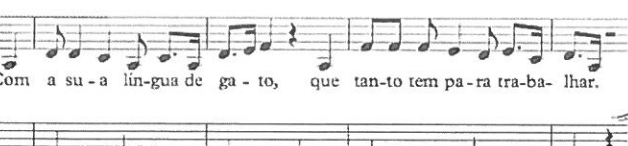
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ca-lo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do man-dô.

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su-a lín-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
É ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
É ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



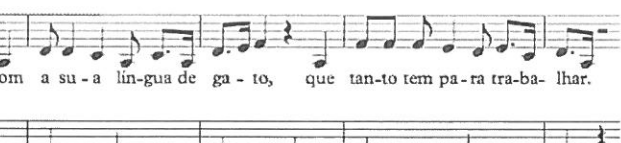
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-lo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,


2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA



ORFEÃO DE LEIRIA
COROALTO DE LEIRIA

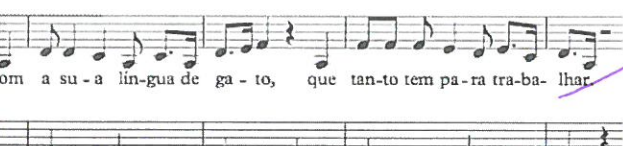
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,


2) 
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi - nho 'sta va na - que - le lu - gar.

3) 
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.
A voz de ga - to tem al - ma a - ce - sa.

4) 
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,
Con - fi - den - tes e a - mo - ro sos, Re - nun - ci - am às tra - di - ções,

5) 
Com a su - a lin - gua de ga - to, que tan - to tem pa - ra tra - ba - lhar.

6) 
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.
E ra o ra - bis - co que ex - pi - rou, ven - do o seu do - no que o a - ban - do - nou.

7) 
Lam - bem e a - dor - me - cem sem per - tur - ba - ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui - to p'ra du - rar.
Lam - bem e a - dor - me - cem sem per - tur - ba - ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



ORFEÃO DE LEIRIA
CORO ESCOLAR DA CIDADE

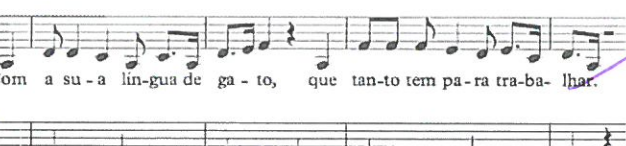
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ca-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun - do,

72
2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu - gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu - gar.

3) 
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

35 *p*
4) 
p
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.

148 *p* *f* *p* *f*
6) 
p *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

37
7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du - rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du - rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro

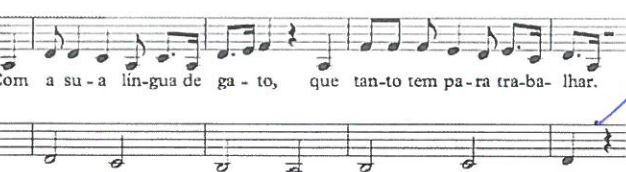
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 

2) 

3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



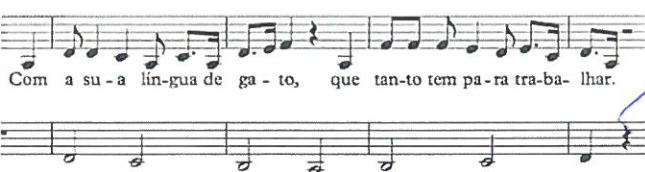
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, e co - mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-ces sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-ces sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro

Anexo 6 – Respostas ao questionário da amostra não participante



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	 O ci-clo da vi-da dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,	a) Escala Hexáfona
2)	 So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.	b) Escala Pentatónica
3)	 A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.	c) Escala dó m natural
4)	 Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,	d) Escala Blues menor
5)	 Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.	e) Modo dórico
6)	 E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.	f) Modo frígio
7)	 Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	 O ci-clo da vi-da dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,	a) Escala Hexáfona
2)	 So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.	b) Escala Pentatónica
3)	 A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.	c) Escala dó m natural
4)	 Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,	d) Escala Blues menor
5)	 Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.	e) Modo dórico
6)	 E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.	f) Modo frígio
7)	 Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	 O ci-clo da vi-da dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,	a) Escala Hexáfona
2)	 So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.	b) Escala Pentatónica
3)	 A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.	c) Escala dó m natural
4)	 Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,	d) Escala Blues menor
5)	 Com a su-a lín-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.	e) Modo dórico
6)	 E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.	f) Modo frígio
7)	 Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)		a) Escala Hexáfona
2)		b) Escala Pentatónica
3)		c) Escala dó m natural
4)		d) Escala Blues menor
5)		e) Modo dórico
6)		f) Modo frígio
7)		g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro




QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)  *1-C*
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

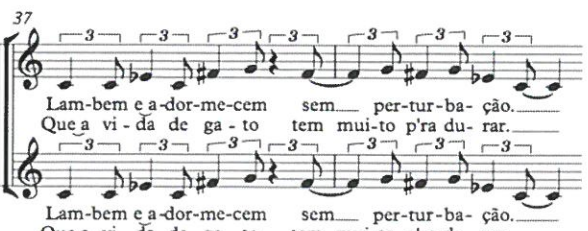
2)  *2-e*
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3)  *3-g*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4)  *4-a*
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5)  *5-d*
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6)  *6-f*
É ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
É ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7)  *7-b*
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga-to-s, é co-mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

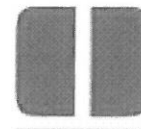
d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



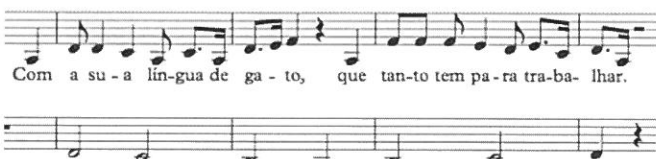
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-dão,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.

3 a) Escala Hexáfona

5 b) Escala Pentatónica

7 c) Escala dó m natural

6 d) Escala Blues menor

2 e) Modo dórico


4 f) Modo frígio

1 g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro

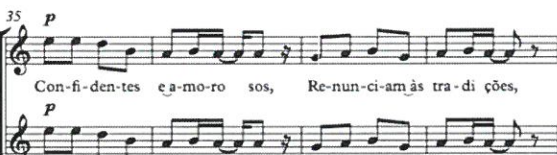


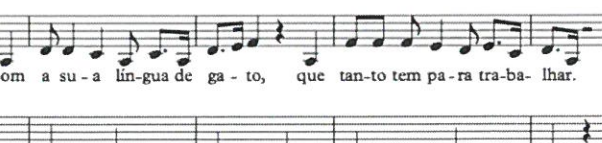
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

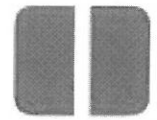
d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

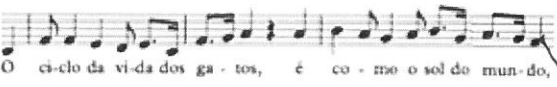



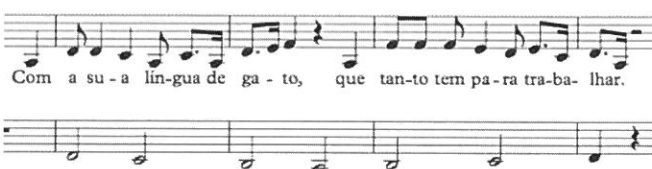

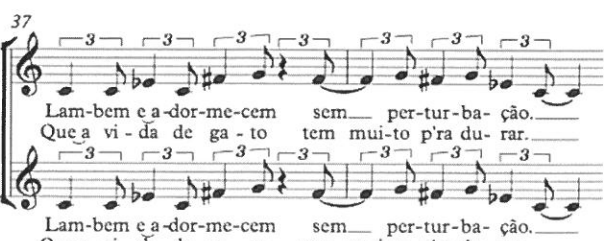
f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

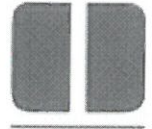
1)		a) Escala Hexáfona
2)		b) Escala Pentatónica
3)		c) Escala dó m natural
4)		d) Escala Blues menor
5)		e) Modo dórico
6)		f) Modo frígio
7)		g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,
- 2) So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
- 3) A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
- 4) Con-fi-den-tes e a-mo-rô-sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-rô-sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5) Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.
- 6) E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7) Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

- a) Escala Hexáfona
- b) Escala Pentatónica
- c) Escala dó m natural
- d) Escala Blues menor
- e) Modo dórico
- f) Modo frígio
- g) Modo lídio
- h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

e)

2)
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

d)

3)
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma-a-ce-sa.

a)

4)
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

g)

5)
Com a su-a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

e)

e

6)
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

b)

7)
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.

d)

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico


f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)  *g)*
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2)  *d)*
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3)  *a)*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4)  *f)*
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5)  *e)*
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6)  *b)*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7)  *e)*
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	<p>O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,</p>	a) Escala Hexáfona
2)	<p>So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.</p>	b) Escala Pentatónica
3)	<p>A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.</p>	c) Escala dó m natural
4)	<p>Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,</p>	d) Escala Blues menor
5)	<p>Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.</p>	e) Modo dórico
6)	<p>E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.</p>	f) Modo frígio
7)	<p>Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.</p>	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1)
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,
- 2)
72
So - zi-nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi-nho 'sta va na - que - le lu - gar.
- 3)
pp *J*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
pp *f*
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
- 4)
35 *p*
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
p
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5)
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.
- 6)
148 *p* *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
p *f* *p* *f*
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
- 7)
37
Lam-bem e a-dor-me-ces sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-ces sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

5 a) Escala Hexáfona

3 b) Escala Pentatónica

7 c) Escala dó m natural

2 d) Escala Blues menor

6 e) Modo dórico

4 f) Modo frígio

1 g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	<p>O ci-clo da vi-da dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,</p>	a) Escala Hexáfona
2)	<p>So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.</p>	b) Escala Pentatónica
3)	<p>A voz de ga-to tem al-ma e-ce-sa.</p>	c) Escala dó m natural
4)	<p>Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,</p>	d) Escala Blues menor
5)	<p>Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.</p>	e) Modo dórico
6)	<p>E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.</p>	f) Modo frígio
7)	<p>Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.</p>	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

3)

b) Escala Pentatónica

6)

c) Escala dó m natural

2)

d) Escala Blues menor

7)

e) Modo dórico 1)

f) Modo frígio

5)

g) Modo lídio

4)

h) Não sei, não me lembro



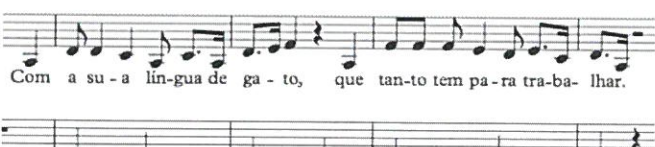
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me- cem sem per-tur-ba- ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me- cem sem per-tur-ba- ção.

a) Escala Hexáfona

3)

b) Escala Pentatónica

6)

c) Escala dó m natural

2)

d) Escala Blues menor

7)

e) Modo dórico

1)

f) Modo frígio

5)

g) Modo lídio

4)

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1)
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,
- 2)
So - zi-nho 'sta va na - que - le lu - gar.
So - zi-nho 'sta va na - que - le lu - gar.
- 3)
A voz de ga - to tem al-ma - ça - ça.
A voz de ga - to tem al-ma - ça - ça.
- 4)
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5)
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra - ba - lhar.
- 6)
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
- 7)
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

1

b) Escala Pentatónica

2

c) Escala dó m natural

3

d) Escala Blues menor

4

e) Modo dórico

5

f) Modo frígio

6

g) Modo lídio

7

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1)
O ci-clo da vi-da dos ga-tos, é co-mo o sol do mun-do,
- 2)
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3)
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
- 4)
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5)
Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.
- 6)
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
- 7)
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-tem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

3)

b) Escala Pentatónica

6)

c) Escala dó m natural

2)

d) Escala Blues menor

7)

e) Modo dórico

1)

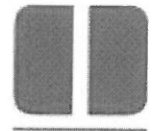
f) Modo frígio

5)


g) Modo lídio

4)

h) Não sei, não me lembro



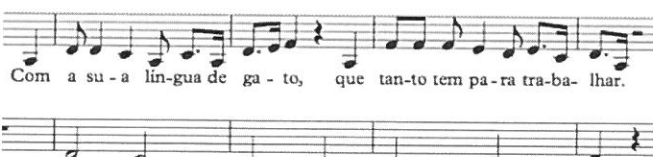
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su-a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

3)

b) Escala Pentatónica

6)

c) Escala dó m natural

2)

d) Escala Blues menor

~~2)~~ 4)

e) Modo dórico

1)

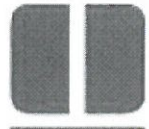
f) Modo frígio

5)



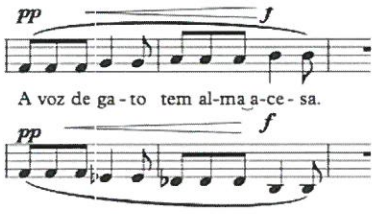



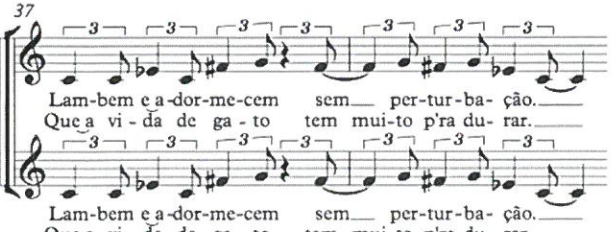
g) Modo lídio

4)

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

- 1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,
- 2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
- 3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
- 4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
- 5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba- lhar.
- 6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que o a-ban-do-nou.
- 7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

a) Escala Hexáfona

1

b) Escala Pentatónica

2

c) Escala dó m natural

3

d) Escala Blues menor

4

e) Modo dórico

5

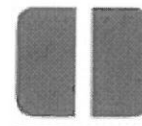
f) Modo frígio

6


g) Modo lídio

7

h) Não sei, não me lembro



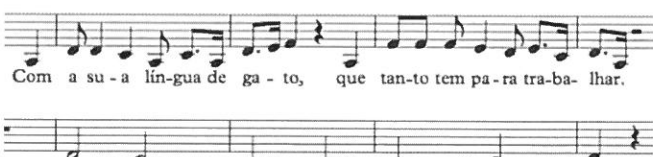
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

a) Escala Hexáfona

3)

b) Escala Pentatónica

5)

c) Escala dó m natural

2)

d) Escala Blues menor

3/7)

e) Modo dórico

1)

f) Modo frígio

4, 6)

g) Modo lídio

3/4)

h) Não sei, não me lembro



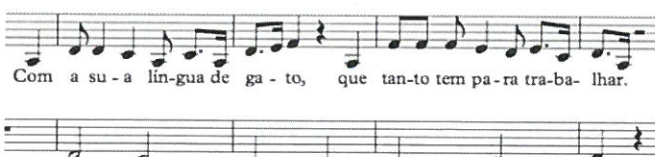
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

3)

b) Escala Pentatónica

5)

c) Escala dó m natural

2)

d) Escala Blues menor

7)

e) Modo dórico

1)

f) Modo frígio

4)


g) Modo lídio

6)

h) Não sei, não me lembro



QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E rá o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.
E rá o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no-que'o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

3 a) Escala Hexáfona

4 b) Escala Pentatónica

5 c) Escala dó m natural

7 d) Escala Blues menor

1 e) Modo dórico


6 f) Modo frígio

2 g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



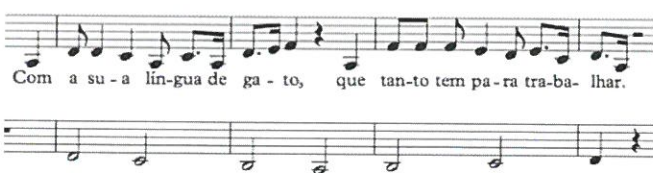
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

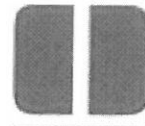
d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



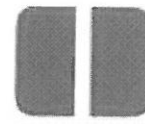
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do.	a) Escala Hexáfona
2) So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.	b) Escala Pentatónica
3) A voz de ga - to tem al-ma e - ce - sa.	c) Escala dó m natural
4) Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,	d) Escala Blues menor
5) Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.	e) Modo dórico
6) E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.	f) Modo frígico
7) Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.	g) Modo lídio
	h) Não sei, não me lembro

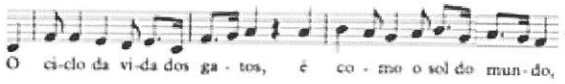
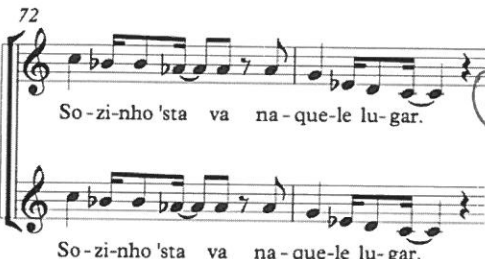


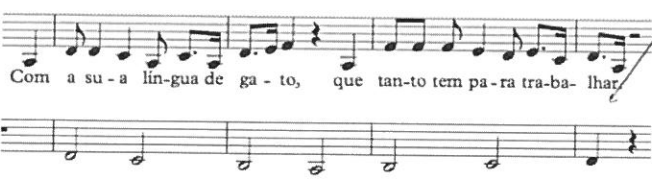

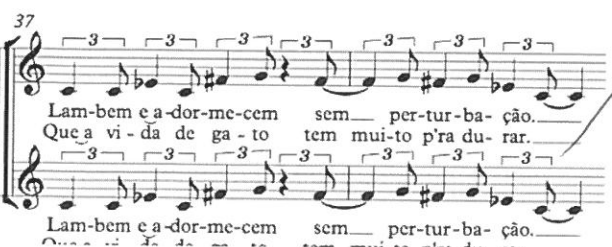


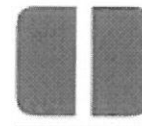
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)	 O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,	a) Escala Hexáfona
2)	 So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.	b) Escala Pentatónica
3)	 A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.	c) Escala dó m natural
4)	 Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,	d) Escala Blues menor
5)	 Com a su-a lin-gua de ga-to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.	e) Modo dórico
6)	 E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.	f) Modo frígio
7)	 Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.	g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro




QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 	a) Escala Hexáfona
2) 	b) Escala Pentatónica
3) 	c) Escala dó m natural
4) 	d) Escala Blues menor
5) 	e) Modo dórico
6) 	f) Modo frígio
7) 	g) Modo lídio
	h) Não sei, não me lembro



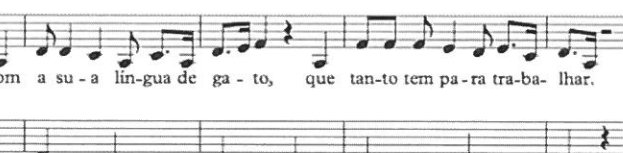
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du- rar.

a) Escala Hexáfona 3

b) Escala Pentatónica 4

c) Escala dó m natural 2

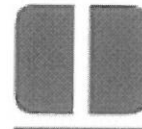
d) Escala Blues menor 7

e) Modo dórico 5

f) Modo frígio 6

g) Modo lídio 1

h) Não sei, não me lembro




QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1)		a) Escala Hexáfona
2)		b) Escala Pentatónica
3)		c) Escala dó m natural
4)		d) Escala Blues menor
5)		e) Modo dórico
6)		f) Modo frígio
7)		g) Modo lídio
		h) Não sei, não me lembro



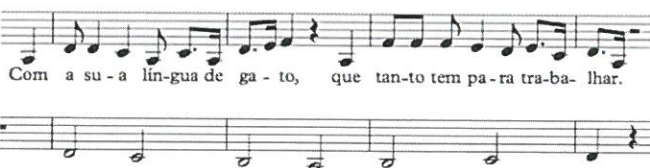
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So-zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su-a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

3 a) Escala Hexáfona

6 b) Escala Pentatónica

2 c) Escala dó m natural

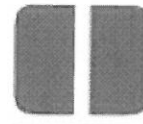
4 d) Escala Blues menor

1 e) Modo dórico


5 f) Modo frígio

7 g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



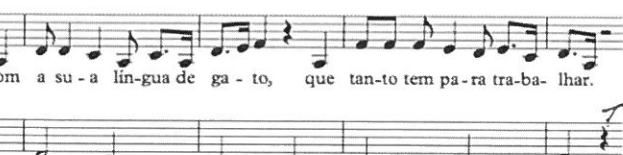
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga - to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-rem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

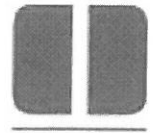
d) Escala Blues menor

e) Modo dórico


f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



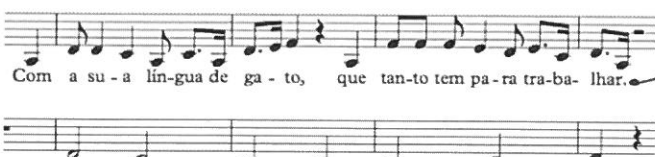
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-dô,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa - ra tra-ba - lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi - da de ga - to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

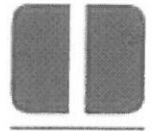
d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro



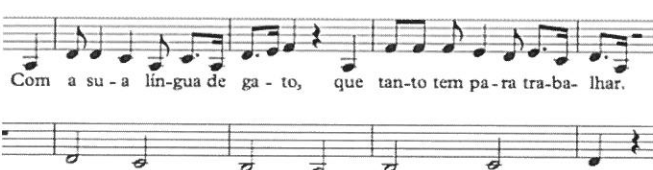
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na - que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce - sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di ções,

5) 
Com a su - a lin-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba- lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que'o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

1 a) Escala Hexáfona

4 b) Escala Pentatónica

3 c) Escala dó m natural

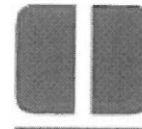
5 d) Escala Blues menor

2 e) Modo dórico

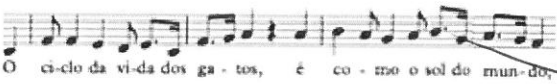



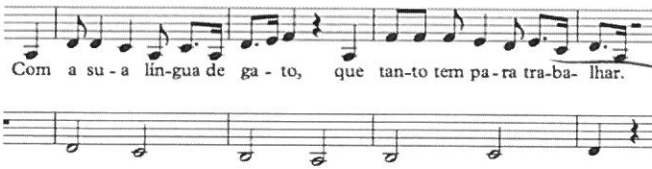

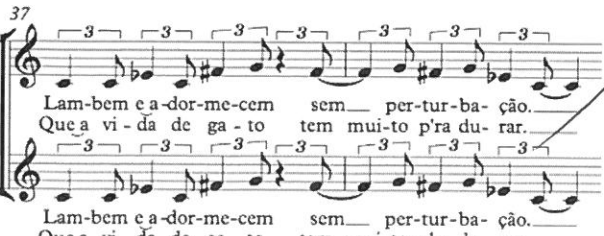
7 f) Modo frígio

6 g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro




QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 	a) Escala Hexáfona
2) 	b) Escala Pentatónica
3) 	c) Escala dó m natural
4) 	d) Escala Blues menor
5) 	e) Modo dórico
6) 	f) Modo frígio
7) 	g) Modo lídio
	h) Não sei, não me lembro



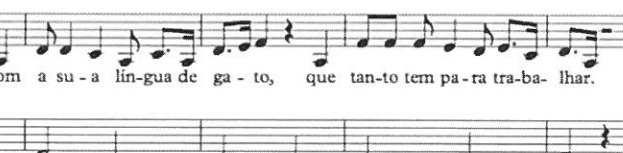
QUESTIONÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA

1) 
O ci-clo da vi-da dos ga - tos, é co - mo o sol do mun-do,

2) 
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.
So - zi-nho 'sta va na-que-le lu-gar.

3) 
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.
A voz de ga-to tem al-ma a-ce-sa.

4) 
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,
Con-fi-den-tes e a-mo-ro sos, Re-nun-ci-am às tra-di-ções,

5) 
Com a su-a lín-gua de ga - to, que tan-to tem pa-ra tra-ba-lhar.

6) 
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.
E ra o ra-bis-co que ex-pi-rou, ven-do o seu do-no que o a-ban-do-nou.

7) 
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.
Lam-bem e a-dor-me-cem sem per-tur-ba-ção.
Que a vi-da de ga-to tem mui-to p'ra du-rar.

a) Escala Hexáfona

b) Escala Pentatónica

c) Escala dó m natural

d) Escala Blues menor

e) Modo dórico

f) Modo frígio

g) Modo lídio

h) Não sei, não me lembro

Anexo 7 –Programa do Festival Música no Castelo 2015



2ª edição

ENTRADAS:

1 dia – 3,00€

2 dias – 4,00€

VENDA

DE BILHETES:

Bilheteira Teatro José Lúcio da Silva e na
Bilheteira on-line em www.teatrojsilva.pt
Castelo de Leiria no dia 27 junho
a partir 14h00 e no dia 28 junho
a partir 12h00

música no CASTELO

27 e 28 junho 2015

*Um fim de semana de magia
e encanto no Castelo de Leiria.*

Organização:

Apoios:

Média Partner:



ORFEÃO DE LEIRIA
conservatório de artes



LudiMusic
Instrumentos Musicais

Jornal
DE LEIRIA

2ª edição

MÚSICA no CASTELO


ORFEÃO DE LEIRIA
conservatório de artes

Sábado, 27 junho

PALCO PRINCIPAL - A

16h00 Ensemble de Trompetes
17h15 Call for Scores
18h30 Requiem para um Gato
19h30 Dança - Violino e Guitarra
19h50 Quinteto Judaico
20h30 Convidado especial SAMP
21h15 Big Band

IGREJA DA PENA - C

17h00 Orquestra de Guitarras
17h30 Saxofones - Duetos/ Trios
18h00 Tuba
19h20 Orquestra Luis de Freitas Branco

PALÁCIO - D

16h15 Coro de Câmara
17h15 Canto
18h00 Guitarra
18h45 Guitarra
19h30 Quarteto de flautas
20h15 Canto
21h00 Orquestra de Flautas e piano

TENDA / ATELIER

16h15 Crescendo Juntos com as Artes
17h30 Workshop de Músicas - BlueGrass & Irlandesa
19h30 Labirinto - Percursos Sonoros Intrincados

Domingo, 28 junho

PALCO PRINCIPAL - A

17h00 EDOL+EMOL
17h30 Percussão e Saxofone
18h00 Orquestra de Sopros
18h45 EMOL + EDOL Como é que eu vim aqui parar?

IGREJA DA PENA - C

14h15 Coro - Iniciação
15h00 Quarteto de Saxofones
15h30 Quarteto de Clarinetes
16h15 Ensemble de Oboés
16h45 Orquestra de Flautas
17h20 Duo de Trompas
18h15 Coro do Orfeão de Leiria

PALÁCIO - D

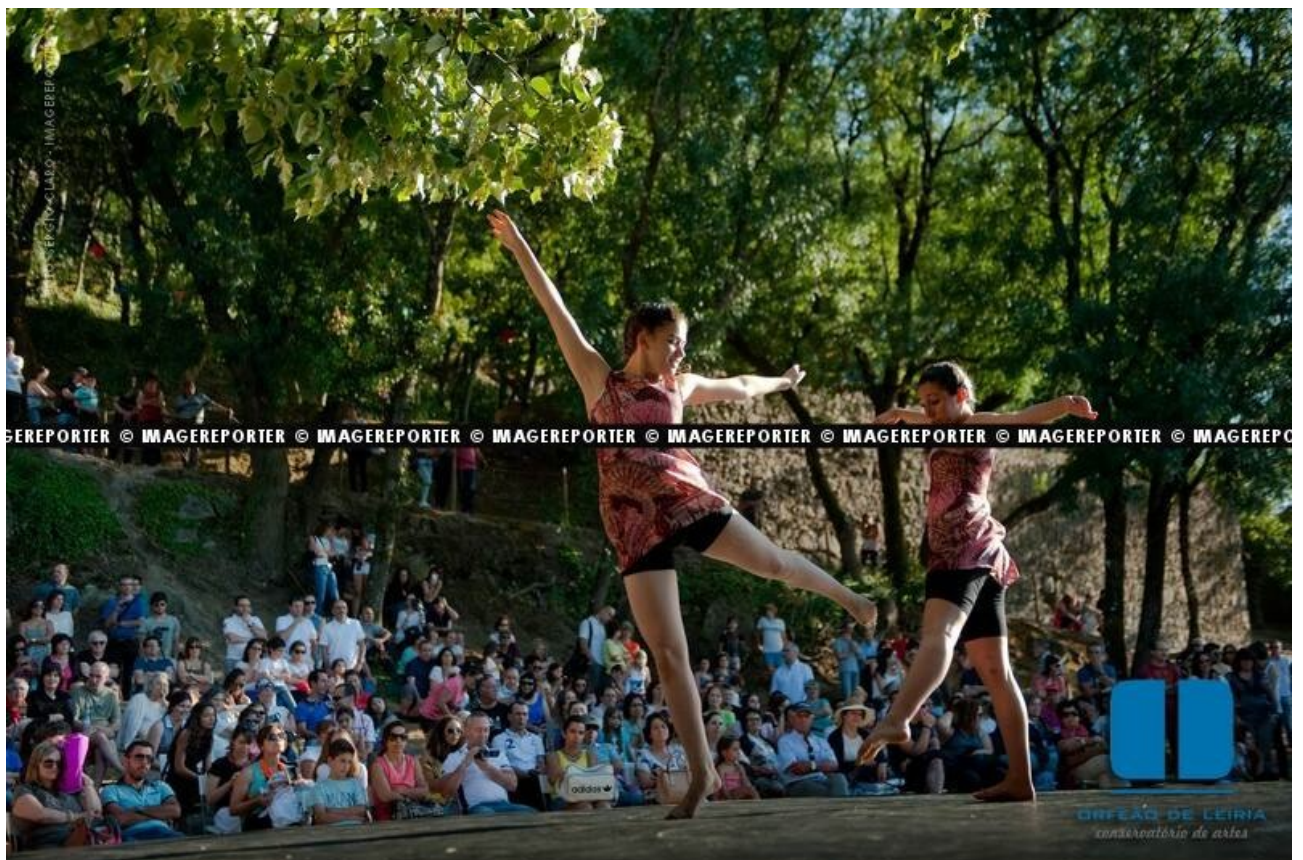
14h30 Coro Sênior
14h50 Violino Solo
15h00 Guitarra
15h40 Dança Jazz - Conservatório Sênior
16h00 Coro - Iniciação
17h15 Ensemble de Música Antiga
17h45 Duo de Violoncelos
18h15 Flauta

TENDA / ATELIER

16h00 Crescendo - 0 aos 5
16h45 Workshop de Dança
17h30 Sessão de Magia
18h15 Workshop de Teatro

Anexo 8 – Fotos da Estreia do Requiem para um gato















Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro